Cena 6 zł.

ZDRÓJ

KULTURA*ŻYCIE*SZTUKA

ROK II. LUBLIN, 15 LUTEGO 1946 R. Nr 4

JÓZEF NIKODEM KŁOSOWSKI

TRAGICZNE NIEPOROZUMIENIE

„Sztuka w nowej, demokratycznej Polsce musi stać się udziałem szerokich mas“.

PEŁNA DEMOKRACJA.

W Polsce ludowej, na której progu stoimy, sztuka ma zająć należne sobie, godne miejsce. Odtąd prawo korzystania z dóbr kultury duchowej ma posiadać cały naród, a nie, jak to było dotychczas, wyłącznie elita. O upowszechnieniu literatury, teatru, muzyki i plastyki pisze się bardzo wiele, co jest zresztą najlepszym dowodem tego ogromnego zainteresowania, jakim cieszy się ten problem. I oto wtedy, gdy dokucza nam jeszcze niedostatek materialny, gdy zmuszeni jesteśmy walczyć z głodem i bezdomnością, powstają równocześnie zręby nowych koncepcyj wiodących w rezultacie do realizacji idei: piękna na codzień, hasła: sztuki dla najszerszych mas. Jest bowiem rzeczą pewną, że nie ma pełnej, prawdziwej demokracji tam, gdzie „dołom“ nie zapewniono prawa szerokiego korzystania ze skarbca kultury narodowej.

„PIĘKNO NA CODZIEŃ“.

W tej chwili szuka się dróg do powiązania sztuki z życiem, by stygmatem piękna naznaczyć każdy przedmiot, każdą rzecz codziennego użytku, by wszystko to, co jest dziełem rąk ludzkich, mogło mieć wartość nie tylko użytkową, ale i estetyczną. I to od prostej, zgrzebnej tkaniny dekoracyjnej aż do skromnego sprzętu z sosny w izbie chłopskiej czy robotniczej.

Wysiłki podobne czyniono niejednokrotnie, lecz niestety nie były one uwieńczone istotnym powodzeniem. Dlatego z tym większym samozaparciem należy dzisiaj szukać sposobów wiodących do tego wielkiego celu, zamkniętego w idei piękna upowszechnionego.

Głosząc potrzebę p i ę k n a n a c o d z i e ń, myślimy też jednocześnie o udostępnieniu dóbr kultury i sztuki szerokim rzeszom społeczeństwa. Przede wszystkim chłopu i robotnikowi, a więc tym, którzy dotąd byli zawsze pomijani przy rozdziale światła. Chcemy, by lud stał się wreszcie pełnowartościowym konsumentem literatury, teatru, muzyki i plastyki.

W tej jednak chwili jesteśmy jeszcze daleko od tego doniosłego celu. Bo trzeba stwierdzić, że np. wieś jest nadal odcięta od tej ożywczej krynicy, której na imię: kultura i sztuka. Niektórzy próbują usprawiedliwiać ten fakt chaosem powojennym, w jakim żyjemy, brakiem środków lokomocji i zastraszającym stanem bezpieczeństwa, co hamuje postęp i możność promieniowania. Są to wprawdzie czynniki ważne, ale nieprzekonywujące. Najlepiej — spójrzmy prawdzie w oczy! Przyczyna tego, że tak stosunkowo niewiele zdziałaliśmy w dziedzinie upowszechnienia oświaty i kultury, tkwi stanowczo gdzie indziej.

CZYJA WINA?

Nie jest to w każdym bądź razie wina mas. Bo kto zna wieś, albo kto zetknął się bezpośrednio z życiem robotniczym, jeśli już nie przy pracy, to w fabrycznej świetlicy, ten doskonale rozumie, jak chłonnym i nienasyconym konsumentem piękna jest świat pracy, ten świat, dla którego prócz nędznej zapłaty, wystarczającej na bochen razowego chleba i kiepski przyodziewek, nie było dotąd nic. Wielomilionowe masy chłopskie i robotnicze dojrzały w okresie okupacji do tego stopnia, że w tej chwili są najzupełniej gotowe nie tylko do wzięcia odpowiedzialności za losy państwa, ale i do czynnego udziału w procesie tak przyswajania kultury narodowej, jak i jej współtworzenia. Tylko sztuka współczesna musi wsłuchać się w tętno najszerszych mas pracujących, by przemówić do nich ich głosem. Proces tworzenia się nowej kultury polskiej nie może odbywać się w oderwaniu od życia. A tak niestety dzieje się obecnie.

GŁOS W PRÓŻNI.

Na łamach pism literackich toczą się spory na temat uspołecznienia i upowszechnienia sztuki oraz roli artysty w odrodzonym Państwie. Wielu prześciga się wzajemnie w dążeniu do uświadamiania mas ludowych. Zdaje się, że książka została już wreszcie wprowadzona „pod strzechy“. Szczerość intencyj tych ludzi nie ulega wątpliwości. Ale cóż, kiedy w tej całej akcji nikt nie pyta o zdanie ani chłopa, ani robotnika — a więc tych, co mieliby najwięcej w tej sprawie do powiedzenia. Dlatego wszystkie te dyskusje i najuczeńsze wywody, często zresztą pełne fanfaronady i emfazy, przypominają głos w próżni. A sztuka nadal płynie sobie spokojnym nurtem poza życiem.

ARKADIA.

Już niejednokrotnie podkreślano zasługi literatury polskiej w walce o wolność. I rzeczywiście rola drukowanego słowa, słowa zepchniętego w podziemia, była ogromna. Prawie przez sześć lat uważaliśmy je za symbol zwycięstwa i przetrwania. Dlatego też z chwilą odzyskania niepodległości państwowej naród wierzył, że piśmiennictwo będzie odgrywało nadal swą wielką, budującą rolę, że poezja polska rozkwitnie jak krzak gorejący wspaniałym budzicielskim blaskiem, że proza polska odbije, odzwierciedli całą otchłań cierpienia lub szczęścia tego pokolenia, któremu dano oglądać zgon i triumf, i że książka stanie się nie tylko dostępna dla wszystkich, ale i do głębi zrozumiana i naprawdę odczuta, zwłaszcza przez najszersze warstwy społeczeństwa.

Tymczasem w momencie pokoju poezja nasza, tak niedawno jeszcze krwawiąca na barykadach, stała się sielską, czułą Arkadią (tylko proza usiłuje oddać rzeczywistość współczesną, schodząc zresztą bardzo często do roli reportażu). Najbardziej jednak zastanawia tutaj fakt, że typowi głosiciele rewolucji socjalnej, a jednocześnie gorący zwolennicy hasła sztuki dla mas, są w swej twórczości poetyckiej najbardziej elitarni i nigdy nie mogą liczyć na to, by przeciętny, szary człowiek mógł zrozumieć to, co wyszło spod ich pióra. Wiele, bardzo wiele pisało się na przykład o Julianie Przybosiu, najwybitniejszym w tej chwili przedstawicielu poezji polskiej. Jedni stawiają go niemal obok A. Mickiewicza, gdy drudzy próbują autora „Miejsca na ziemi“ odrzeć z glorii. Dla nas jest rzeczą pewną, że Julian Przyboś posiada niezaprzeczony talent, ale musimy też podkreślić fakt, że poeta ten jest niestety twórcą wybitnie elitarnym, dostępnym tylko dla nielicznego grona wybranych. Najgorsze jest jednak to, że Julian Przyboś, jako szczery orędownik gruntownych przemian społecznych, sam zamknął się w słonecznej Arkadii własnej sztuki rymotwórczej, by w ciszy i skupieniu gwarzyć z muzami, jak to przystało na półboga!

Za przykładem mistrza poszło i wielu innych. I oto poezja współczesna, ta głosicielka triumfu sponiewieranych i pokrzywdzonych, coraz bardziej oddala się od ludu, by zasklepić się w wąskim kręgu elitarnych odbiorców. Mając pełny szacunek dla najdalej posuniętego eksperymentu w dziedzinie sztuki, pytamy, zapatrzeni w tę smutną Arkadię: co dalej?

Jan Wiktor w „Ożywczych krynicach“ tak pisze o poezji dzisiejszej: „Dotychczas wyszło kilka zbiorków poezji, wydanych z wielkim poświęceniem i zaparciem, i one w pewnej części powinny być wyrazem duszy twórców. Brałem je do ręki, sądząc, że w nich odbiją się wielkie porywy dzisiejszego pokolenia, szamotania, bunty, groza czasów nieszczęść, ból pękających serc, bluzgających krwią, i odkładałem je z rozczarowaniem. Tymczasem one nie odzwierciedlają dramatyczności czasów, tragizmu narodu, nie są wstrząsem ani sztandarem bojowym, wydartym z pożogi, ani wezwaniem do czynu“. A nieco dalej stwierdza autor „Orki na ugorze“: „Pragniemy poezji mającej rozmach i siłę toporów rąbiących skały, wyrabiającej w nas dynamizm, niezłomność. Niechaj ona będzie jak pług, worywujący się w twardą glebę, jak rzut siewu w ożyźnione skiby, jak słońce dające życie, jak cios gromu budzący z uśpienia dusze“.

SZTUKA DLA SZTUKI.

Między sztuką a społeczeństwem istnieje nieporozumienie. Najlepszym tego przykładem, daleko bardziej wymownym niż literatura, jest plastyka współczesna. Wszystkie wystawy, jakie odbyły się dotąd w wyzwolonej Polsce, każą poważnie zastanowić się nad pytaniem: dokąd zdąża malarstwo współczesne? Są bowiem poważne symptomy mówiące o bezideowości sztuki dzisiejszej, o jałowym a nawet bezsilnym przeżywaniu jednych i tych samych „wrażeń“. Plastyka stanowczo błąka się w tej chwili po manowcach, nie mogąc wpaść na właściwą drogę.

Kiedy oglądamy dzieła stworzone podczas wojny, albo nawet w ciągu pierwszego roku wolności, zastanawia nas fakt kompletnego odcięcia plastyki od życia, a więc zjawisko podobne do tego, jakie podkreśliliśmy, omawiając poezję. I tutaj, w świecie barw i linii, powstała jeszcze jedna sielska Arkadia. Daremnie szukamy na wystawach malarstwa współczesnego dowodów tego olbrzymiego wstrząsu, jaki przeżyło całe społeczeństwo w ciągu sześciu lat ostatniej wojny, daremnie rozglądamy się za dziełem, które oddawałoby ogrom cierpień i bezgranicznego bohaterstwa walczącego narodu, gdzie znaleźlibyśmy godne spiżu lub granitu postacie partyzantów, pacyfikacje setek wsi czy zmagania powstańców.

Plastycy twierdzą, że w malarstwie temat nie odgrywa żadnej roli, popierając słowa swoje mnóstwem nazwisk takich, jak: Manet, Cesanne, Van Gogh, Picasso... Tak, jest w tym wiele słuszności, ale i temat ma dla nas (zwłaszcza w tej wielkiej, historycznej chwili odbudowy Państwa) niemałe znaczenie.

Szczerą a bardzo cenną odpowiedź, dotyczącą znaczenia tematyki w malarstwie, znajdujemy w pierwszym pięknie wydanym numerze „Przeglądu artystycznego“ w artykule p. t. „Wywiad z Zygmuntem Radnickim“, kiedy artysta mówi: „Upłynąć musi dobrych kilkanaście lat, by z obecnego okresu zrodzić się mogło nowe, tematowe malarstwo współczesne. Jeśli malarz dzisiejszy (w przeważającej większości) nie umie namalować obrazu tematycznego, a usiłuje to czynić, to w efekcie społeczeństwo otrzyma sztukę wątpliwej wartości, obniżającej jeszcze bardziej jego kulturalny poziom“.

Realizując plan upowszechnienia kultury, pragnęlibyśmy, by plastyka, ta najmniej dostępna dla szerokiego ogółu forma sztuki, stała się zarówno jak i literatura, teatr lub muzyka udziałem mas. Wszak to ona miała nieść piękno do szkół, świetlic, kościołów oraz do skromnych domów wiejskich i robotniczych, nadając sprzętom i ścianom nowy wyraz, a jednocześnie wypierając tandetną brzydotę z kramów zapełnionych zabawkami i dewocjonaliami z fabryk i witryn sklepowych. Nasycenie wsi choćby wartościową grafiką religijną mogłoby dać chleb i szerokie pole do twórczości artystycznej znacznej grupie plastyków. Kiedy tymczasem wracamy do dawno pogrzebanego hasła: „sztuka dla sztuki“.

(ciąg dalszy na str. 2-ej)



REMBRANDT SEN

TRAGICZNE NIEPOROZUMIENIE

(dokończenie ze str. 1-ej)

MUZYKA I TEATR.

Najbardziej może zbliżyła się do mas pracujących muzyka. Nasilenie życia koncertowego stale wzrasta. Wielcy soliści (E. Bandrowska, Al. Wielhorski, St. Szpinalski, Ir. Dubiska, Eug. Umińska i inni) popisują się swoją sztuką wirtuozowską już nie tylko przed gronem znawców czy snobów, lecz docierają na głęboką prowincję, do małych miast i osad. Coraz szerzej wprowadza się t. zw. „koncerty popularne" dla pracowników fizycznych i umysłowych. Dzięki poparciu ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki skrwawiona Zamojszczyzna znowu posiada szeroko znaną orkiestrę St. Namysłowskiego, rozpoczynającą objazd kraju. Związek chórów i teatrów ludowych prowadzi już akcję szkolenia pionierów muzyki i teatru na wsi. Na Lubelszczyźnie projektuje się wiosenny zlot chórów ludowych oraz konkurs na najlepiej zagraną sztukę przez zespół wiejski. Wyliczając światła, nie można też zapomnieć o doskonale rozwijającej się akcji wydawniczej z dziedziny muzyki.

A teatr? Wiele już zarzutów postawiono teatrowi i większość z nich była niestety słuszna. Teatr nie zawsze potrafił wczuć się w tę rolę, jaką nakładała nań chwila. A rola ta jest naprawdę poważna i odpowiedzialna. To już nie wygodne kuglarstwo, nie stałe a uciążliwe „rozrywanie nudy", ani „odprężenie zmęczonych nerwów", ale kuźnica wychowania społecznego. Ze sceny mają sypać się iskry wywołujące wybuch entuzjazmu narodowego, tutaj w ramach trzech ścian powinny rozwiązywać się węzły i konflikty, nurtujące ogół obywateli.

Należało więc położyć nacisk na odpowiedni repertuar, wyzbyć się w doborze sztuk przypadkowości i wyłącznej rachuby na „dobrą kasę". Niedawno sprawę tę tak zresztą ważną uregulowało zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki, wydane po uprzednim porozumieniu z przedstawicielami aktorstwa polskiego. Załatwiono też kwestię cen biletów, co umożliwi szerokim rzeszom spauperyzowanego społeczeństwa na korzystanie z teatru.

Teatr, będąc najlepszą syntezą słowa, barwy i dźwięku, powinien jako pierwszy wejść w lud, związać się mocną więzią z sercem mas pracujących, by w ten sposób utorować drogę realizacji wielkiej idei upowszechnienia kultury i sztuki. Dlatego należało by dobrą sztukę i prawdziwego aktora jak najszybciej udostępnić głębokiej prowincji przez stworzenie stałych grup zespołów wędrownych, obsługujących wyłącznie dany region.

Ale największą rolę ma do odegrania w akcji upowszechnienia teatru — teatr amatorski. Fakt ten podkreślił przede wszystkim Leon Schiller po powrocie do kraju. Podniesienie i uartystycznienie pracy zespołów amatorskich — to nowy cel wyrastający w tej chwili przed pracownikami kultury.

PLANOWA AKCJA.

W tej sytuacji, w jakiej znajduje się nasza sztuka współczesna, specjalnej wagi nabiera fakt istnienia odrębnego ministerstwa: Kultury i Sztuki, mającego na celu z jednej strony opiekę nad twórczością artystyczną, z drugiej zaś wyszukiwanie dróg, zmierzających do prawdziwego upowszechnienia kultury duchowej. Ministerstwo to pracowało w ciągu pierwszego roku niepodległości w nader ciężkich warunkach. Mimo to rezultaty tej pracy są już w tej chwili wiadome. Poza reformą szkolnictwa artystycznego oraz wydatną pomocą okazaną sztuce, zaopiekowano się wszelkimi formami twórczości artystycznej, a przede wszystkim położono fundament pod tak ważne dzieło, jak wyjście z książką, pieśnią i teatrem z miast, w teren. A chociaż tu i ówdzie błądzi się jeszcze, Ministerstwo Kultury i Sztuki zadokumentowało bezspornie potrzebę swego istnienia.

TRZEBA JUŻ ZEJŚĆ Z PARNASU.

Między sztuką a społeczeństwem istnieje tragiczne nieporozumienie, które wtedy tylko będzie ostatecznie zlikwidowane, gdy artysta zejdzie wreszcie z Parnasu na ziemski padół, do łaknących piękna ludzi, do szerokich mas pracujących, by w oparciu o zrozumienie milionów tworzyć nową kulturę i nową sztukę.

KAZIMIERZ PIETKIEWICZ

O znawców kultury ludowej

Słusznie można uważać kulturę ludową za wyraz zbiorowości, za wyraz w ogóle naszej kultury narodowej, która zawiera w sobie reprezentacyjne wartości, w odróżnieniu od t. zw. kultury ogólnej, którą tworzą jednostki przy aprobacie społeczeństwa. Nauka etnografii i etnologii, mająca za temat badanie kultur warstw stojących najniżej cywilizacyjnie, przez swe metody naukowo-badawcze zajmuje się faktycznie rozwojem cywilizacji i kultury ogólnej w sensie genetycznym, chronologicznym i geograficznym. Nauka ta, zaniedbana u nas w Polsce, otwiera przed człowiekiem zgoła nowe horyzonty. Wszechstronne zbadanie bowiem tego, co faktycznie zawiera w sobie nazwa „kultura", pozwala przez porównanie kultury pierwotnej z dzisiejszą cywilizacją i kulturą warstw t. zw. oświeconych na rozwiązanie wielu problemów tej czy innej natury.

Aktualne dziś hasło współpracy narodów, a zwłaszcza współpracy kulturalnej narodów słowiańskich, mogłoby być zrealizowane w pełni przy gruntownej znajomości nie tylko kultury warstw oświeconych, ale właśnie kultury ludów, która, nie znając granic językowych, jest największą wspólnotą, jednoczącą nawet ludy o pozornych odrębnościach.

Bardzo dużo u nas dzisiaj mówi się o ludowości. Łatwość, z jaką nieraz ludzie na łamach prasy rozwiązują różne „ludowe" zagadnienia, wzbudza pewien niepokój. Przesadzanie złożonych zjawisk społeczno-kulturalnych z grządki na grządkę jest robione często bez głębszego zastanowienia i bez gruntownej znajomości przedmiotu. Prawdziwych znawców jest mało. Pozostały zaledwie jednostki i to przeważnie ludzie starsi. Jeżeli odezwie się czasem głos poważny, przebrzmi często bez echa. Na temat np. sztuki ludowej zabierają głos literaci, muzycy, malarze itd. Mają oczywiście ze wszech miar prawo i obowiązek, bo każda z tych dziedzin ma bardzo dużo wspólnego z ludowością. Znamy literaturę, muzykę czy malarstwo ludowe. Szkoda jednak wielka, że te całe szeregi osób nie zawsze posiadają wiedzę jednocześnie etnografa czy etnologa. Głos ich w sprawach kultury ludowej byłby może bardziej decydujący niż głos wybitnego etnologa. Z drugiej strony często ludziom, znającym głęboko przejawy życia wsi naszej, brakuje szerszych perspektyw, które osiąga się przy systematycznym studium zagadnień w czasie i przestrzeni na tle porównawczym zjawisk kulturowych ludów całego świata. Do pewnego stopnia przyczyny tego należy szukać w organizacji naukowej naszych wyższych uczelni.

Programy katedr uniwersyteckich, mówimy tu o humanistyce, wyglądały w ten sposób, że np. student filologii polskiej nie miał obowiązku zapoznania się z naszą twórczością ludową i znał ją tylko ze słyszenia. Istniały wprawdzie katedry etnografii, ale uczęszczali na nie studenci w b. małej ilości i to tylko ci, którym kultura ludowa była bliska z różnych względów. Nie istniał natomiast specjalny kierunek tego rodzaju, któryby pozwolił zorientować się w całokształcie zjawisk naszej kultury, któryby wyjaśnił np., że język Reja był właśnie językiem ludu, a dopiero w czasach późniejszych wytworzył się język literacki odrębny. Całe przeto bogactwo naszego języka literackiego zostało zaczerpnięte z języka, którym się posługiwał cały naród.

Słuchacze Akademii Sztuk Pięknych nie mieli zupełnie albo mieli bardzo mało wspólnego z plastyką ludową, tymczasem w wieku XIX i XX szukało się właśnie tam źródeł odrodzenia. Szkoły średnie w ogóle tym się nie zajmowały i dlatego ludzie ze średnim wykształceniem zawsze prawie mieli wiedzę niezupełną; nieznane było im podłoże, na którym przecież wszystko inne wyrosło. Twórczość ludowa była dla nich mało ważną egzotyką. Stąd w naszym społeczeństwie inteligenckim brak znajomości zagadnień kultury ludowej.

Z tego rodzaju tradycją zerwał obecnie Uniwersytet Poznański, który wprowadził do wszystkich sekcji Wydziału Humanistycznego wykłady etnografii, wyciągając wnioski z doświadczenia, że nauka humanistyczna bez wiedzy o kulturze ludowej, na której wyrosła cała nasza kultura i sztuka, jest bardzo niepełna i nie może rozwiązać wielu zagadnień bardzo dla nas z różnych względów istotnych.

Obok tego Instytut Etnologii, pod kierownictwem prof. dra E. Frankowskiego, postawił sobie za zadanie stworzenie Państwowego Muzeum Ludu Polskiego. Wspaniale pomyślana ta placówka kulturalna na rubieżach Rzeczypospolitej będzie reprezentowała całość kultury ludu naszego, szczególnie zaś sztuki ludowej polskiej, na tle porównawczym twórczości ludów świata. Muzeum ma być w najbardziej nowoczesnym stylu: z kinem, telewizją i archiwum fonograficznym. Celem jego będzie nie tylko pokazanie światu naszej kultury ludowej, zwłaszcza polskiej kultury ludowej ziem zachodnich, lecz także wyrobienie w nas samych mocnej postawy wewnętrznej, z wykreśleniem raz na zawsze panującego jeszcze kompleksu niższości. Szerokie tło porównawcze wytrąci perfidny oręż niemcom, lansującym wszędzie i stale swą wyższość kulturalną. W świetle bowiem kultury wszystkich ludów świata jasnym się staje, że wpływy kulturowe nie mają mocnej pozycji w nauce, a ludy sąsiadujące ze sobą odgrywają często tylko rolę pośredników, do czego predestynuje położenie geograficzne. Wszelkiego rodzaju techniki powstają bowiem od siebie niezależnie i są wynikiem tych ludzkich władz, które są wspólne wszystkim ludom kuli ziemskiej. Lud polski zajmuje w tym całokształcie kultury świata samodzielną i ważką pozycję.

W szkolnictwie natomiast ogólnokształcącym, zawodowym, a nawet artystycznym, jak również w pozostałych wyższych uczelniach problem ten nie został właściwie potraktowany. O katedrach etnografii albo w ogóle nie słychać, albo pozostają one nadal na uboczu i będą znowu wypuszczały garstkę naukowców. Naukowcy bezwzględnie są nam potrzebni, ale zdaje się, że bardzo było by wskazane, aby etnografia dopełniała wykształcenie humanistyczne i artystyczne. W szkołach średnich przedmiot ten nie ma wcale tego miejsca należnego, o które wołał niedawno na łamach „Zdroju" dr J. Grabowski.

Dziwne, że trzeba ludziom tłumaczyć o istnieniu kultury i sztuki nie tylko w pałacach i kościołach, ale najczęściej w zwykłej chacie chłopskiej. Jeżeli nie uwzględni się tego, co wprowadził Uniwersytet Poznański, ludzie nie mający wszechstronnego pojęcia o tych złożonych zjawiskach będą mieli nadal trudności przy rozwiązywaniu różnych problemów z zakresu kultury i sztuki ludowej. Z drugiej strony ludziom skąd inąd wykształconym nadal trzeba będzie tłumaczyć o wartościach, jakie wnosi prosty lud w nasz dorobek kulturalny. Nie jest zbiegiem okoliczności, że wszystko to, co mamy w naszej kulturze ogólnej najwartościowszego, czerpało soki z naszej bogatej kultury ludowej. Możemy sypać nazwiskami z każdej dziedziny: Mickiewicz, Szopen, Szymanowski, Skoczylas, Reymont, Tetmajer, Wyspiański i masa pomniejszych.

Pomimo zdeptania wszelkiej godności ludzkiej chłopa w epoce najcięższej pańszczyzny, lud nie zatracił ciągłości rozwoju swoje kultury i sztuki. Swoje bóle i cierpienia wypowiadał w podaniach, pieśniach i bajkach; swoje uczucia estetyczne zaklinał w przedmioty codziennego bodaj użytku. Historię swego narodu ułożył w piosenkach, klechdach i podaniach. Pielęgnował, rozwijał i przechowywał to wszystko w swojej pamięci ludowej, przekazując żywe słowo lub umiejętność artystyczną z pokolenia w pokolenie. Ksiąg pisać nie umiał, a w życiu swoim zawarł wszystko, cokolwiek się nazywa jego kulturą. Ale oto przyszły wieki wielkich przemian społecznych i gospodarczych. Rolę pamięci zaczęła spełniać książka. Rękodzieło i sztukę zastąpiła maszyna, fabryka, warsztat, rzemiosło. Warstwowość narodowa zacierać zaczęła granice swoje. Powyginała się tradycyjna linia, nici zaczęły się rwać. Przychodzić zaczęli ludzie z innego świata i czerpać to, co każdemu z nich było potrzebne. Wreszcie kataklizm dziejowy wstrząsnął kulą ziemi, a w ciężkie dni niewoli, poniewierki, cierpień duchowych i cielesnych połączył wszystkich braci, którzy jednakowo przecież czuli, choć różnymi szli drogami. Tenże lud nieuczony stanął dziś razem ze wszystkimi w szeregu do tworzenia nowej rzeczywistości. Czy przez to tylko olbrzym w siermiędze ma wszystko porzucić, czym żył i żywił się przez stulecia, że nie nabudował ani wspaniałych tumów, monumentalnych przybytków kultury i sztuki, ani nie ponapisywał milionów ksiąg? Nie. Naszym zadaniem jest wartości przez niego zdobytych nie zmarnować. Dlatego wołamy dziś o ludzi wykształconych, mogących wszystko zebrać i zapisać, cały dorobek niepiśmiennego ludu ocenić i jego doświadczenia wiekowe włączyć do wspólnoty kulturalnej narodu.

Wskutek urbanizacji wsi, mechanizacji, wspaniałej współczesnej cywilizacji, techniki i oświaty lud zatracać zaczyna „pamięć". Giną nieodrobione skarby sztuki, przy których ratowaniu ludowi musimy pomóc. Na skutek błyskotliwej nowości, płynącej szeroką falą na wieś, lud zaczyna zatracać przekonanie do wszystkiego tego, co stworzył przez stulecia, do tego, co naprawdę jest wartościowe i musi być związane z nową przyszłością, która zawsze powstaje z najlepszych pierwiastków przeszłości.

MICHAŁ RUSINEK

„MITROPA"

Fragment z powieści p. t. „Z barykady w dolinę głodu".

W filii mathauseńskiej w Melku są przeróżne komanda, brygady pracujące. Są krawcy i ślusarze, kucharze, fryzjerzy i szewcy. Jest to arystokracja obozowa, nie chodzi do kopalni i do cementu, nie wie, co to kilof i błoto. Siedzi w barakach dachem nakrytych, ma płaszcz i buty. Często nie są to krawcy, ślusarze, kucharze ani też szewcy. Są to w połowie ludzie, którzy przemyciwszy do obozu w sposób sprytny, ale estetyczny, pierścionki i brylanty, za tę resztkę dobytku kupili u kapów i esmanów lepsze stanowisko.

Te komanda nie giną. Giną brygady pracujące w kopalni, nazwane od potężnych firm niemieckich handlujących żywymi szkieletami — Stuag, Negrelli, Rella, Weiss und Freitag.

Stuag komando jest brygadą tuneli i cementu. Lecz nie ma tu górników ani cemenciarzy. Są inżynierowie, lekarze, nauczyciele, księża, riksiarze warszawscy, śpiewacy operowi.

Stuag komando razem z dziesięcioma innymi buduje podziemną fabrykę samolotów. Codzień idzie szesnaście kilometrów drogi, jedzie zbite w pociągu po sto osiemdziesiąt ludzi w wagonie. Walczy łokciami, blaszanymi miskami, a gdy misek zabraknie, blaszanymi puszkami z konserw o miejsce w wagonie: nie o miejsce — o jeden łyk powietrza, bo można nie wyjść stąd, zostać w zabłoconym kącie wozu.

Stuag komando wstaje budzona gumami o godzinie w pół do czwartej rano, kładzie się spać po godzinie dziesiątej wieczorem. Przez resztę czasu stoi, idzie, jedzie pociągiem, bije podziemne tunele.

Porobili się już z tych ludzi górnicy i cemenciarze. Ci przy cemencie noszą od rana do wieczora worki na odcinku krótkim wprawdzie, dziesięć metrów zaledwie, ale przydział straszliwy — dwieście czterdzieści worków na szychtę. Dwanaście ton dziennie na jednego człowieka, który dostaje miskę brukwi i kawałek chleba. Ale cemenciarze mają szansę niebywałą. Mogą ukraść papierowy worek z cementu, uciec z nim do latryny i przywdziać potajemnie zamiast koszuli.

Górnicy biją nieprzerwanie tunele. W przeciągu kilku miesięcy pięć tysięcy ludzi zamkniętych pod ziemią wykuje dziesięć kilometrów w skale, wygładzi olbrzymie cementowe komory, w których mogłyby stanąć domy dwupiętrowe.

W karnych komandach podziemnych nie wolno usiąść od czwartej rano do dziesiątej wieczorem. Pół godziny, przeznaczone na obiad, spędza się na stojąco.

Kiedy dzwon ogłosi przywiezioną zupę, kapowie wypędzą wszystkich ze sztolni, ustawią piątkami, na placu przed lochami kopalni.

Stoimy i posuwamy się do kotłów. Przed nami na latarniach, na betoniarkach, na wylotach urządzeń taśmowych wiszą siatki zielone, gałęzie w powietrzu zaczepione, które mają maskować potężne dzieło niemieckiego przemysłu, ukryć drugie dzieło ponure niemieckiego okrucieństwa.

Gdy się dostanie wreszcie miskę zupy, trzeba ją, rozrzedzoną śniegiem lub deszczem, spożywać, stojąc piątkami za kotłem.

Koło mnie stoi lekarz, był niedawno olbrzymem, teraz, wychudły, jest jeszcze wynioślejszy niż przedtem. Chlipie zupę łyżką wyrzezaną z drzewa i ręka chodzi mu nierówno. Pracuje przy cemencie. Gdy przed obiadem niesie worek na spadzistych barkach, wydaje się wszystkim, że mu lekko. Cóż to worek na karku dla takich wielkich kości!

Gdy jednak je teraz zupę koło mnie i porusza chudą ręką, widzę na niej duże niegojące się strupy. Większą ranę przy łokciu ma opasaną brązowym papierem z cementu i przewiązaną drutem.

Pokazuje mi te ręce i mówi.

— To jest moje nieszczęście. Gdyby nie te ręce...

Wie, czym to grozi, wie lepiej niż każdy inny: awitaminoza i cement.

Schylony wyciera piaskiem miskę po zupie. Dopowiada jeszcze z półnadzieją, z półwątpieniem.

— Czas najwyższy, żebym przeszedł do innego komanda. A może już za późno? Popatrz — to się nigdy nie zagoi...

Wieczorem, po pracy, staniemy na długiej kolejowej rampie, zbudowanej dla obozu. Na kilometrowym drewnianym pomoście ustawiają dzienną szychtę — trzy tysiące ludzi.

Stoimy twarzami do szyn, czekając z utęsknieniem na pociąg. Czasem czekamy kwadrans, czasem trzy godziny. Mijają nas pociągi ciężarowe obładowane działami i czołgami. Jeszcze jadą. Kiedy się skończy przetok niemieckiej niezmożonej siły? Te pociągi przytłaczają ciężarem, martwią i niepokoją, ale nie są najgorsze.

Najpotworniejsza ze wszystkich jest „Mitropa". „Mitropa" leci po szynach o godzinie dziewiątej wieczorem. Z daleka spoza szop zamaskowanych siatkami i blaszanymi liśćmi słychać szybki, niecierpliwy stukot. Leci „Mitropa".

„Mitropa" to nie czołgi i działa. To długie granatowe wagony, lśniący wóz restauracyjny i złoty napis na świszczących ścianach:

„M I T R O P A".

Pociąg błyskawiczny środkowej Europy. Pociąg wiozący ludzi wolnych, roześmianych, patrzących na kolumny wycieńczone, niekończące się wzdłuż rampy. „Mitropa" to błyszcząca smuga świata szaleńczego, ale wolnego, świata twarzy kobiecych śmiejących się w półspuszczonych szybach, świata mężczyzn, którym wolno przebiegać bezkarnie wśród ludzi trzęsących się na drgających nogach. Może i zdziwi się czasem w oknie twarz kobiety, patrząca w nieprzerwane kolumny, może i jest tam w wozie ktoś, kto się zasmuci, ale w przelocie żadnej takiej twarzy nie widać.

„Mitropa", strzęp świata tamtego, przeraża i dobija. To jest jeszcze gorsze niż esmani, którzy przynajmniej stoją na deszczu razem z nami. Przecież jest jeden taki wśród nich, mały i wąsiaty, który powie czasem cicho z tyłu do stojących więźniów.

— Trzymajcie się jeszcze miesiąc, wszystko się skończy. Alles Scheiserei.

Ale „Mitropa" jest przerażająca. Jakże stać i czekać? Jakże patrzyć?

Któregoś dnia lekarz z brygady cementowej nie wytrzymał. Wyrwał się z pierwszego szeregu i skoczył w dół pod „Mitropę".

Od tego dnia nie staliśmy na rampie. Zaraz po przyjściu na pomost był rozkaz.

— Kehrt Euch! Sitzen.

Odrócić się i siedzieć, żeby nie skoczyć.

Odtąd siedzieliśmy zawsze, w prochu czy błocie, tyłem do „Mitropy", twarzą do drutów i mokradeł.

W obozie nie wolno być samobójcą.

LIRYKA FRANCUSKA

PRZEŁOŻYŁ: CZ. JASTRZĘBIEC-KOZŁOWSKI

FRANCIS JAMMES

CO TO SZCZĘŚCIE?

Co to szczęście? Być może — to sine te knieje,
kędy od lat trzydziestu chodzę na zające.
Cóż obchodzi mię złoto lub usta gorące?
Czcze jest wszystko, skąd Boga wielki mir nie wieje.

Powiedzcie, mówiąc o mnie, że się Jammes starzeje
(Wiecież, jak serce jego jest młodzieńczo wrące?).
Lecz koźlętom raz pierwszy pasanym na łące
Jammes podaje sól-mądrość i uśmiech-nadzieję.

Gorycz jest na najsłodszych spodzie roztruchanów —
krom czary jaru, pełnej srebrzystych tumanów,
niby mleka, co zorza je pije wstająca.

Zdołałem was zapomnieć, chłopięce kochania;
w mej pamięci atoli raz wraz się wyłania
chart, który brodząc w rosie, biegł tropem do słońca.

FRANCIS JAMMES

ALMANACH

Dziecko czyta almanach nad swym jajek sitem.
Nie tylko tu pogoda i Święci wspaniali:
można w nim cały zodiak oglądać z zachwytem —
R a k a, R y b y, B a r a n a, B y k a i tak dalej.

I dlatego się roi tej małej wieśniaczce,
że hen ponad nią, w niebie, w świetnych gwiazdozbiorach
są jak i u nas targi z pietruszką na taczce,
z bykami, baranami — i rybami w worach.

Wczytuje się zapewne w niebieskie jarmarki.
I gdy spojrzy na W a g ę, pełna rozmarzenia
myśli sobie, że w Niebie, jak u sklepikarki,
waży się sól, ziemniaki, kawę i sumienia.

FRANCIS JAMMES

MÓJ KORNY PRZYJACIELU...

Mój korny przyjacielu, psie mój wierny! Zmarłeś
śmiercią, od której chciałeś uciec jak od muchy,
pod stół się zaszywając. Ku mnieś tęsknym ruchem
w posępnej chwili zwrócił łeb na łapach wsparty.

Towarzyszu powszedni, tworze wielkoduszny!
O ty, którego żywią twego pana głody,
ty, coś za archaniołem Rafałem wyruszył
w pielgrzymkę — i za onym Tobijaszem młodym!

Sługo mój: obyś wielkim przykładem mi został!
Służyłeś mi jak służą Bogu swemu święci.
Tajemnica pomrocznej twej inteligencji
przebywa w jakimś kraju niewinnie-radosnym.

Spraw, Panie — jeśli łaskę dasz mi po dniu Sądu
oglądania Cię twarzą w twarz w twojej Wieczności, —
spraw, by pies jeden biedny twarzą w twarz oglądał
tego, który mu bogiem był pośród ludzkości.

JOSE-MARIA DE HEREDIA

ANTONI i KLEOPATRA

Oglądali we dwoje z wysokiej terasy
Egipt usypiający pod nocą płomienną
i Nil, co glebę delty rozszczepiając plenną,
ważko toczył ku Sais fal swych tłuste masy.

I zwycięski Rzymianin, więzień pysznej krasy,
cudnej brance oddając własne serce w lenno,
przytulił do pancerza tę dziecinę senną
i czuł lubieżne ciało dziwnej, obcej rasy.

Zwracając twarz w koronie ciężkich włosów czarnych,
temu, który omdlewał od tych woni parnych,
podała krwawe usta i błękit źrenicy.
I pochylony nad nią, dumny Imperator
ujrzał w tych ócz ogromnych złotej błyskawicy
całe morze niezmierne i okrętów zator.

TOMASZ BRAUN

POŚWIĘCENIE CHLEBA

Oto legły na stole, miłe tchnieniom nozdrzy,
bochny z jasnej lub ciemnej mąki oraz drożdży.

Ty, którego zwą żywym chlebem archanielskim,
pobłogosław dziś, Panie, naszym zbożom sielskim!
Tyś pięcioma chlebami karmił świat do syta!
Dzięki Tobie stokrotne mielim zbiory żyta,
w żartkim słońcu dojrzała kłosawica szumna,
drabiniaste ją wozy odwiozły do gumna,
gdy zaś dalim wiatrakom plon nowego ziarna,
wiatr pomyślny natychmiast w ruch nam puścił żarna.
Raźny płomień piekł ciasto rozczynione w dzieży
i oto kruchą skórką miąższ się złoci świeży
i już gotów chleb żytni, pszenny lub owsiany,
co nakarmi żołnierze, mnichy i hetmany.
Pobłogosław go, Panie! Pozwól, niech przywraca
paralitykom władzę w nogach; niech wzbogaca
serce męstwem i siłą; niech na Twoją chwałę
ostrzy wzroki i słuchy, starością stępiałe;
niechaj duszę zachowa w zdrowiu i niech sprawi,
by w żyłach krew czerwona krążyła nam żwawiej,
ażebyśmy się stali obcymi żałobie
i za jedyną troskę mieli służbę Tobie.

TOMASZ BRAUN

POŚWIĘCENIE DOMU

Racz, Panie, błogosławić tę siedzibę nową,
której gospodarz zawsze miał w sercu twe słowo!
Racz uczynić, by dom nasz z wapna, drzewa, cegły
przeciwstawiał się łacno wichurze nadbiegłej;
ażeby piorun szczędził tej strzechy słomianej;
by mury w nawalnicach nie drgnęły, a ściany
były suche w ulewie. Ty rękoma swemi
obronisz go od ognia, od trzęsienia ziemi,
od myszy, much i szczurów i wszelkiego gadu,
od zalania wodami, od dymu i czadu,
ażeby — tak poświęcon i chronion najtrwalej —
odpowiadał życzeniom tych, co go stawiali.
Niechaj w niskim pokoju malowanym w maki
panuje zawsze cisza i spokój jednaki,
aby senne marzenia, wieńcząc dzienne trudy,
długą noc kołysały szczęśliwymi złudy.
Niech w malowanej w kłosy, ciepłej izbie leży
mięso, dojrzałe jabłka, chleb razowy świeży,
wino i płowe piwo — jabłka i napoje,
dzięki którym w czerstwości żyją dzieci Twoje.
Do białego pokoju, kędy ojciec myśli,
Panie! oświecające swoje tchnienie zniślij;
niech do kaplicy, w winne malowanej grona,
zstąpi Twe Ciało i Twa Krew niewysłowiona,
ażeby domowników obdarzyć pogodą,
mądrością, łagodnością, poczciwością, zgodą,
cnotami pięciu zmysłów, pokorą, przyjaźnią,
miłością Twego Serca i Bożą bojaźnią.

ARTUR RIMBAUD

W ZIELONEJ GOSPODZIE

Od tygodnia już tylko poezją się pasłem,
drąc buty po gościńcach. — Znalazłem się w mieście,
w C a b a r e t - V e r t. Kazałem służącej niewieście
dać szynkę (ach! wystygłą) oraz chleba z masłem.

Szczęśliwy, wyciągałem nogi swe, w półmroku
śledząc wielce naiwny deseń nad tapetą.
I było mi rozkosznie, gdy dziewka z serwetą,
o bardzo bujnym łonie i o żywym oku

(nie z tych, które nastraszyć może pocałunek!)
przyniosła mi ze śmiechem ten mój poczęstunek:
chleb z masłem i ciepławą szynkę w barwnej misie —
szynkę różowo-białą, wonną czosnku ząbkiem —
i nalała mi piwa, które piany rąbkiem,
pod słońcem zachodzącym, w wielkim kuflu skrzy się.

WŁADYSŁAW PAWŁOWSKI,

Polski Teatr Ludowy

Odrębną formą teatralną jest teatr ludowy. Odrębną jest już choćby dlatego, że na treść jego składają się przejawy życia poszczególnych naszych grup społecznych, ujęte w swoiste kształty artystycznego wyrazu. Znajdzie w tych treściach teatralnych swe miejsce kult religijny, obrzędowy ludu wiejskiego, przejawy życia mieszczaństwa, robotnika i młodzieży, sięgające niejednokrotne swymi korzeniami głęboko w biologiczne złoża naszego narodu.

Prof. St. Windakiewicz w swej pracy p. t. „Teatr ludowy w dawnej Polsce" — mówi, że jest to najstarszy okaz teatru rodzimego.

Teatr ten nie stawiał w swej treści zbyt głębokich problemów filozoficznych czy ogólnoludzkich i nie silił się na ich rozwiązanie. Wynikł z obyczaju, a nie z teorii, i może dlatego jest tak bardzo żywotny.

Atrakcyjnością teatru ludowego jest regionalizm, obrzędowość i widowiska na wolnym powietrzu, pod względem formy zaś jest łącznikiem między starymi a nowymi czasy. Jest przejściem od prymitywu do skończonego wyrazu sztuki teatralnej, zamkniętej w piękne ramy zawodowych scen.

Źródłem polskiego teatru ludowego są widowiska religijne. Powstały one w wieku IX, w okresie rozkwitu Kościoła. Dialogowa forma śpiewu liturgicznego, powstała również w tym okresie, dała początek dialogowi dramatycznemu. Równocześnie z tym zaczęły się rozwijać ceremonie, przedstawiające zdarzenia z Żywota i Męki Pańskiej. Dało to początek akcji dramatycznej.

W wieku X zaczęto w niektórych klasztorach odtwarzać w formie scenicznej tajemnicę Zmartwychwstania Pańskiego. Początek tym widowisko dało połączenie dialogu śpiewnego z ceremonią chowania Krzyża do grobu. Związanie dialogu śpiewnego z ceremoniami obrazowymi, t. j. akcji z dialogiem, dało początek dramatowi chrześcijańskiemu.

Z liturgicznym dramatem Zmartwychwstania połączyło się w czasach późniejszych przedstawienie Męki Pańskiej. Tak powstał w średniowieczu cykl Misteriów Wielkiego Tygodnia, a następnie Dramat Bożego Narodzenia.

Dramat religijny średniowiecza przechodził swoje trzy fazy. W pierwszej fazie treść była ściśle związana z obrzędem Mszy św. — teatrem był kościół, a aktorami kapłani.

W drugiej fazie dramat półliturgiczny częściowo tylko związany był z kościołem i odprawianym nabożeństwem. Grano go przy kościele, na cmentarzu, lub przed kościołem.

Trzecią fazą dramatu religijnego były misteria, przedstawiane na placach publicznych, o treści religijnej, lecz z powodu licznych usterek rodzajowych, humorystycznych i realistycznych, stanowiły przejście do dramatu świeckiego.

Teatr polski ludowy rozwinął się w XVI wieku. Kompania studentów krakowskich wystawia na dworze królewskim i w mieszkaniach senatorów sztukę „Sąd Parysa, królewicza trojańskiego". Sztuka ta, jak twierdzi prof. St. Windakiewicz, rozpoczyna dzieje teatru ludowego w Polsce.

Do dnia dzisiejszego odtwarzane bywają u nas, po wsiach i miasteczkach, jasełka, które biorą swój początek w Misteriach o Bożym Narodzeniu i Trzech Królach. Rozpoczęły się one w Polsce w wieku XVII. Odtwarzane były w kościołach lub domach. Pamiątką tych misteriów jest u nas śpiew Anioła, zjawiającego się pasterzom, powtarzany do dzisiejszych czasów w niezmienionej postaci „Gloria in excelsis Deo".

W okresie wzmożenia się uczuć religijnych, które przypada w Polsce na wiek XVII, biorą swój początek dewocje postne, mające charakter ściśle ascetyczny. Odgrywane one były w poście w Wielkim Tygodniu. Główną treścią tych sztuk była Męka Pańska i dzieło odkupienia. Najstarszym spomiędzy tych dewocyj jest Dialog o Męce Pańskiej.

Misteria Wielkanocne mają w polskim teatrze ludowym także swoją kartę. Najpopularniejszym przedstawieniem wielkanocnym była „Historia o Zmartwychwstaniu Pańskim" Mikołaja z Wilkowiecka.

Znakomity reżyser polski Leon Schiller, wystawiając w roku 1924 w warszawskim teatrze „Reduta" widowisko religijne p. t. „Historia o Męce Pańskiej" (Wielkanoc) wybrał właśnie tekst Mikołaja z Wilkowiecka.

Twórczość dramatyczna wieku XV i XVI przejawiła się także w zabawach ludowych na Wniebowstąpienie Pańskie i w misteriach na Boże Ciało (dialog o Bożym Ciele).

Dopełnieniem bogatego cyklu sztuk religijnych w średniowieczu są misteria o Świętych. Podzielić je można na dwie grupy, t. j. na misteria o patriarchach Starego Zakonu i Świętych Nowego, do czego można dołączyć jako osobny dział misteria o patronach krajowych i miejscowych, jak np. Misteria o św. Katarzynie, niezwykle popularne wśród młodzieży tych czasów.

Morał i obyczaj średniowieczny odzwierciedlił się w specjalnego typu sztukach, zwanych „moralitetami".

Wiek XVI przynosi nam również powstanie t. zw. intermediów, które narastały z rozwojem sceny ludowej. Struktura ich przejawia się po dziś dzień w twórczości współczesnego teatru polskiego („Mąż doskonały" — J. Zawieyskiego). Treścią najpopularniejszych intermediów w Polsce była satyra na lekarzy i cyrulików. Z intermediów tych wyszło arcydzieło polskiego teatru ludowego: komedia Piotra Baryki — „Z chłopa król".

Osobnym rodzajem intermediów były monologi. Na nowoczesny dramat wywarły one również swój wpływ (monolog Grabca w „Balladynie").

Odtwórcami ról w tych czasach byli członkowie bractw, studenci i osoby, które zawód aktorski uważały za coś ubocznego. Pojęcie aktora zawodowego zaistniało dopiero w wieku XVI. Obok aktorów-amatorów pojawili się komicy uliczni i nadworni, którzy z czasem zapoznali się ze sztuką teatralną i sami stali się aktorami dzieł dramatycznych.

Do najlepszych autorów spośród frantów należał Jan Dzwonowski. Bardzo popularnym w tym czasie był jego utwór p. t. „Rozmowa szlachcica z karczmarzem". Jest to intermedium osnute na tle rokoszu Zebrzydowskiego.

W tym to również stuleciu zawiązało się pierwsze zawodowe stowarzyszenie błaznów. Statuty tego cechu, jak podaje prof. Windakiewicz, zawiązały się w roku 1547.

Obok frantów i błaznów występują na widowni teatralnej XVI wieku jako autorzy i aktorzy—rybałci. Są to nauczyciele ludowi, którzy stracili posady na skutek reformacji i otwarcia szkół konwiktowych. W historii teatru ludowego zaznaczyli się nie tylko jako aktorzy, ale również jako autorzy doskonałych satyr, w których wytykali bolączki społeczne owych czasów.

Po średniowieczu, obfitującym w ponure okresy zmagań, społeczność ludzka poczęła domagać się rzeczy pogodnych, wesołych, tryskających radością życia. Potrzebę tych przeżyć zaspokoić mogła tylko komedia. Nadchodzi więc okres teatru rozrywkowego. Poważny pierwiastek misteriów religijnych nie znajduje już tak licznych słuchaczy. Oprócz zainteresowań religijnych powstają inne, wniesione przez ożywioną myśl humanistyczną. Powstaje t. zw. „teatr dworski" w pałacach magnackich i dworach monarchów, który służy tylko jednej warstwie społecznej.

Z nadejściem epoki nowożytnej sztuka teatralna unaradawia się i przechodzi w fazę zawodowości.

Epoka romantyzmu przynosi nam wspaniałe arcydzieła twórczości dramatycznej Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, którzy piszą utwory w nowym stylu dramatycznym.

Równocześnie z rozkwitem formy tragedii rodzi się komedia polska (Fredro i Korzeniowski).

Z braku oryginalnych sztuk dla teatru ludowego w wieku XIX do repertuaru wchodzić zaczyna komedia mieszczańska Bałuckiego i Blizińskiego. W tym czasie teatr ludowy naśladuje pod względem repertuaru, jak i formy scenicznej, teatr zawodowy. Słowem nie posiada swego odrębnego wyrazu.

Czasy współczesne pchnęły teatr ludowy na nowe tory. Z nimi związane jest nazwisko Jędrzeja Cierniaka, wielkiego społecznika, ojca duchowego teatru ludowego, który poniósł w r. 1942 śmierć męczeńską z rąk siepaczy hitlerowskich w rzędzie 100 zakładników miasta Warszawy, jak również nazwisko Jerzego Zawieyskiego, znanego i cenionego dramaturga czasów dzisiejszych, który był kierownikiem Instytutu Teatrów Ludowych w Warszawie, Jadwigi Turowicz i Jadwigi Mierzejewskiej, więźnia Oświęcimia.

Na czym polegał nowy kierunek teatru ludowego Cierniaka?

Teatr ludowy Jędrzeja Cierniaka wyszedł z nowych założeń, z których naczelnym było: wciągać szerokie masy w orbitę przeżyć i doznań artystycznych i dać im godziwą strawę duchową. W tym celu został zorganizowany teatr świetlicowy, czyli tak zwany teatr małych form. Opierał się on na uprawianiu recytacji utworów poetyckich, legend ludowych, tańców ludowych, pieśni inscenizowanych, fragmentów z powieści.

Z niego poczęły się wielkie widowiska masowe z udziałem kilku tysięcy młodzieży, które były specjalnie organizowane na Śląsku. Urządzane na wolnym powietrzu, wiązały w pięknym, zbiorowym wysiłku kilka tysięcy ludzi.

W maju roku 1939, podczas Zlotu Młodzieży Świetlicowej na stadionie sportowym w Rybniku na Śląsku, Kantatę Śląską Emila Zegadłowicza w opracowaniu Wł. Pawłowskiego odtwarzało 2000 młodzieży obojga płci, wiązankę zaś ludowych tańców śląskich tańczyło 900 par przybranych w stroje ludowe.

Ciekawą formą widowisk zbiorowych były widowiska „Roku słonecznego", inscenizowane na wolnym powietrzu. Były one koncepcją Jędrzeja Cierniaka, który pragnął ująć w formę widowiskową obrzędowość ludu wiejskiego, związaną z porami roku. Wielki miłośnik teatru ludowego, znający doskonale obrzędy ludu wiejskiego, wśród których się wychował, dostrzegł w nich znakomite tworzywo teatralne.

Dwa cele między innymi miał na względzie, podejmując to zagadnienie: zachować w formie teatralnej zanikający już zwyczaj, obyczaj, taniec i strój ludu wiejskiego, pełen głębokiej symboliki, i dać folklorystyczne widowiska ludowe dla szerokich mas.

Wspaniałymi tego typu widowiskami były „Gody weselne" w opracowaniu Leona Schillera, „Dożynki i Sobótka" M. Mikuty, „Wesele lubelskie" w opracowaniu Br. Nycza, „Wesele Śląskie" w opracowaniu St. Ligonia, „Kogucik" w opracowaniu St. Trębaczkiewicza. Widowiska te reżyserował J. Zawieyski w układzie plastycznym nieza-pomnianej J. Mierzejewskiej.

Widowiska historyczne i zabawy ludowe na wolnym powietrzu miały również należne im miejsce.

Specjalną opieką J. Cierniaka i J. Zawieyskiego cieszył się Teatr Dużych Form, który miał swój odrębny wyraz w interpretacji i odtwarzaniu treści tekstu, jak również swoiste ujęcie plastyczno-dekoracyjne.

Odrębną formę tak pod względem wyrazu artystycznego jak i treści miał teatr robotniczy.

W Szkole Pracy Społecznej na Śląsku, z którą ściśle związane jest nazwisko dr. Maksymiliana Hasińskiego, a którą specjalnie opiekował się instytut Teatrów Ludowych, w Dziale Teatralno - Świetlicowym przeprowadzane próby w kierunku uspołecznienia pracy aktorskiej dały piękne rezultaty. Korzystały wówczas z tych doświadczeń organizacje robotnicze na Śląsku.

W ten sposób Teatr Ludowy ostatniej doby, którego ojcem duchowym był nieodżałowanej pamięci Jędrzej Cierniak, dawał głębokie przeżycia szerokim masom ludowym, uczył, wychowywał i porywał nie tylko młodzież, lecz i starszych, którym dawał możliwość zaspokajania swoich tęsknot artystycznych, drzemiących w każdym człowieku.

MIECZYSŁAW DROBNER

Demokratyzacja szkolnictwa muzycznego w Polsce

Szkolnictwo muzyczne w Polsce w okresie t. zw. międzywojennym było jaskrawym odzwierciedleniem stosunków, panujących we wszystkich dziedzinach polskiego życia kulturalnego.

Po pierwsze — szkoły muzyczne były uważane za luksus, a tym samym były dostępne z reguły wyłącznie dla zamożnych odłamów społeczeństwa. Znikoma ilość państwowych szkół muzycznych nie zaspakajała potrzeb, jeśli chodzi o bezpłatne nauczanie młodzieży specjalnie zdolnej, tym bardziej, iż szkoły te były mimo swej państwowości płatne. Pozostałe szkoły, będące w większości wypadków własnością prywatną bądź osób fizycznych, bądź towarzystw i stowarzyszeń muzycznych, nie korzystające niemal zupełnie z subwencyj państwowych — z konieczności nastawiały się na dochodowość, ustanawiały maksymalne opłaty od uczniów i prowadziły tym samym zgubną politykę w myśl zasady: uczeń płacący regularnie — to uczeń zdolny.

Po drugie — szkoły muzyczne miały schemat niezwykle różnorodny, a najczęściej nie miały w ogóle przemyślanego planu nauczania. Przeprowadzenie zrównania poszczególnych kursów w poszczególnych szkołach pod względem uprawnień wynikających z ich ukończenia — było nie do wykonania. Państwo ze swej strony również nie narzucało jednolitych planów nauczania, wobec czego każda szkoła ustalała własne plany i programy. Przy tym ambicje każdej szkoły szły po linii tworzenia szkół „wyższych", „Akademii", „Konserwatoriów" itp.

Po trzecie — skazane na samowystarczalność szkoły muzyczne podejmowały się spełniania wszelkich zadań wychowawczych w dziedzinie muzyki, kształcąc zarówno muzyków zawodowych, wirtuozów, jak i miłośników muzyki. Wynikiem tego stanu było, iż jakkolwiek szkoły muzyczne uważane były za szkoły zawodowe, to jednak zaledwie 10% uczniów osiągało poziom wykształcenia muzycznego, pozwalający na wykonywanie zawodu. Reszta — przytłaczająca większość uczniów — przerywała naukę na różnych stopniach, stanowiąc w najlepszym razie bardziej uświadomioną publiczność koncertową, lepiej przygotowanego konsumenta muzyki.

Okres okupacji zniweczył wszelkie placówki szkolnictwa muzycznego, istniejące przed wojną: okupant uważał, iż naród niewolników nie musi kształcić się w sztuce, że kopać ziemię i zmiatać śnieg można bez wyższych studiów muzycznych. Pozostawiono jedynie w Warszawie jedną niższą szkołę muzyczną pod niemieckim zarządem, która z kolei zniknęła z powierzchni ziemi w okresie niszczenia miasta po powstaniu 1944 r. W ten sposób organizatorzy życia muzycznego w Odrodzonej Polsce stanęli wobec konieczności budowania szkolnictwa muzycznego od samych podstaw: opracowania najkorzystniejszego ustroju tego szkolnictwa, wypracowania podstaw materialnych jego funkcjonowania, ustalenia jednolitych programów nauczania itp. Oczywiście jako punkt wyjścia przyjęto usunięcie głównych wad szkolnictwa przedwojennego z wykorzystaniem dorobku w tych dziedzinach, w których osiągnięte zostały pozytywne rezultaty.

Podstawą nowego ustroju szkolnictwa muzycznego stał się podział szkół muzycznych na dwa typy: szkoły zawodowe, mające, jak sama nazwa wskazuje, wykształcić muzyków zawodowych, oraz szkoły umuzykalniające, przeznaczone do podwyższenia wyrobienia muzycznego u szerokich warstw społeczeństwa. Krótko mówiąc, wydzielono ograniczoną ilość wysoko zaawansowanych szkół zawodowych z wielkiej masy szkół niezawodowych, amatorskich. Lecz myliłby się ten, kto przypuszczałby, iż szkoły umuzykalniające to szkoły dla mas, a szkoły zawodowe dla wybrańców. Zasadnicza bowiem linia demokratyzacji szkolnictwa powoduje, iż właśnie dopuszczenie młodzieży robotniczej i chłopskiej do szkół zawodowych jest specjalną troską Państwa i na szkołach zawodowych koncentruje się uwaga sfer kierowniczych. Szkoły zawodowe w tym celu rozpoczynają swój program już na najniższym szczeblu nauczania: tworzy się wśród zawodowych szkół szkoły niższe,

średnie i wyższe, każdy stopień z zupełnie wyspecjalizowanym celem. Niższe szkoły muzyczne, mogące łączyć w sobie elementy szkoły specjalnej i szkoły ogólnokształcącej, przeznaczone są dla dzieci, rozpoczynających naukę w 7-ym roku życia, to jest w wieku, który uznany został za najodpowiedniejszy dla zapoczątkowania nauki gry na fortepianie, skrzypcach wzgl. innych instrumentach dostępnych dla wieku dziecięcego. Niższa szkoła muzyczna daje nieodzowne minimum wiadomości teoretycznych i praktycznych dla rozpoczęcia regularnej nauki zawodowej w szkole średniej. W średnich szkołach widzimy już klasy wszelkich specjalności: naukę gry na wszelkich instrumentach muzycznych, teorię i historię muzyki, śpiew solowy oraz przygotowanie pedagogiczne do nauczania śpiewu i muzyki w szkołach ogólnokształcących. Szkoła średnia wypuszcza więc w świat gotowych zawodowych muzyków, mogących wejść odrazu do życia muzycznego w charakterze muzyków zespołowych i orkiestrowych, chórzystów zawodowych, nauczycieli szkół powszechnych i niższych szkół muzycznych, organistów, kierowników chórów itp. Wreszcie wyższe szkoły muzyczne, stanowiące ukoronowanie wykształcenia muzycznego, wychowują artystę-muzyka, kandydata do estrady i sceny, kapelmistrza i kompozytora, pedagoga, krytyka i teoretyka.

Równolegle do teoretycznego opracowywania ustroju szkolnictwa muzycznego w Polsce odbywa się praca eksperymentalna dla wprowadzenia w życie nowych podstaw ustrojowych w tej dziedzinie. W szeregu miast polskich utworzono szkoły muzyczne wszelkich typów i stopni, państwowe, samorządowe, spółdzielcze i prywatne, i w ciągu rozpoczętego niedawno roku szkolnego pilnie obserwuje się ich rozwój i trudności, na jakie natrafiają. Na czoło miast polskich wybiły się w tej dziedzinie Kraków i Łódź, które wobec zniszczenia Warszawy współzawodniczą o pierwszeństwo w dziedzinie kulturalnej. I podczas gdy Kraków, miasto inteligencji pracującej, wytworzyło wzorowe w tej chwili szkolnictwo wyższe i średnie — robotnicza Łódź buduje w pierwszej linii szkolnictwo niższe i umuzykalniające, eksperymentując zwłaszcza tę ostatnią formę szkół muzycznych. Natomiast stolica Śląska Katowice, korzystając z doświadczeń przedwojennych, buduje ze specjalnym zainteresowaniem te formy szkół muzycznych, które jednoczą w sobie także i szkołę ogólnokształcącą. W ten sposób powstały tam: Powszechna Szkoła Muzyczna, Gimnazjum oraz Liceum Muzyczne. Miasto Poznań, szczycące się reprezentacyjną polską operą — uruchamia w najbliższym czasie specjalną uczelnię muzyczną, mającą wykształcić nowy narybek artystów opery, w Lublinie zaś prowadzona jest od dłuższego czasu specjalna szkoła muzyczna dla organistów i kierowników muzyki kościelnej. Wspomnieć wreszcie należy, że nie zapomniano i o wykształceniu specjalistów dla przemysłu instrumentów muzycznych. Tworzy się specjalne szkoły typu średniej szkoły zawodowej, w których nieliczni już specjaliści budowy fortepianów, organów i harf, lutnicy budujący skrzypce i wiolonczele oraz budowniczowie instrumentów dętych będą mogli swą wiedzę przekazać młodemu pokoleniu.

Omawiana powyżej reforma szkolnictwa muzycznego przygotowywana była w Polsce w ciągu 29-ciu lat. Mimo to, iż dawno już szereg komisji zalecało szybkie przeprowadzenie tego rodzaju reformy — czynniki konserwatywne, będące u władzy w ostatnich latach przed wojną, nie dopuściły do jej realizacji, obawiając się, iż dopuszczenie proletariatu miejskiego i wiejskiego do wyższych studiów muzycznych może doprowadzić do niepożądanych dysproporcyj społecznych. Taksamo zresztą obawiano się udostępnienia Uniwersytetów, odcinając je świadomie barierą wysokich opłat szkolnych w szkolnictwie średnim.

Lecz przyjście do władzy czynnika demokratycznego w Polsce przyśpieszyło zmianę struktury społecznej w szkolnictwie w ogóle, a w muzycznym w szczególności. Dziś dziecko robotnicze czy też chłopskie, które ujawni talent muzyczny na terenie swej szkółki — zostanie skierowane do szkoły specjalnej, która w możliwie krótkim czasie wykształci je bądź to na wykwalifikowanego muzyka zawodowego, bądź poprowadzi go do szczytu wiedzy i sztuki muzycznej.

WANDA ŻYNGIEL

Sylwety artystów

Między światłem a cieniem

(Rembrandt van Rijn)

Rembrandt van Rijn jest to jeden z najznakomitszych malarzy nie tylko potężnej kiedyś Holandii, ale i całej Europy. Urodził się w mieście Leydzie 15 lipca 1607 r. jako syn młynarza. Wzrastał w surowej religijnej atmosferze, z której potrafił się jednak wyrwać — pójść za popędem własnego talentu, oddać się całkowicie sztuce, której pozostanie wierny do ostatniej chwili.

Rembrandt jako malarz jest bardzo płodny i wszechstronny. Dzieła jego są we wszystkich większych galeriach obrazów obu kontynentów, liczba ich nie jest ustalona, gdyż znajdują się coraz to nowe „rembrandty".

Uprawia portret, pejzaż, malarstwo religijne, kompozycje figuralne. Pracuje też rozmaitymi technikami: olejem, ołówkiem, akwafortą.

Najsłynniejsze jego dzieła to: straż nocna, lekcja anatomii, Lisowczyk, młyn, Chrystus z Emaus i inne. Nazywa się mistrzem światłocienia — bo potrafi oddać, koncentrując genialnie światło na rzeczach najistotniejszych, już nawet nie samo życie, ale zjawę życia, coś jakby idee platońskie.

* * *

Mistrzu! patrzysz na nas z wielu autoportretów, tak dalece różnych, iż zdawać by się mogło niepodobieństwem, by mogły to być wizerunki jednego i tego samego człowieka. Wyczytać z nich można cały twój żywot.

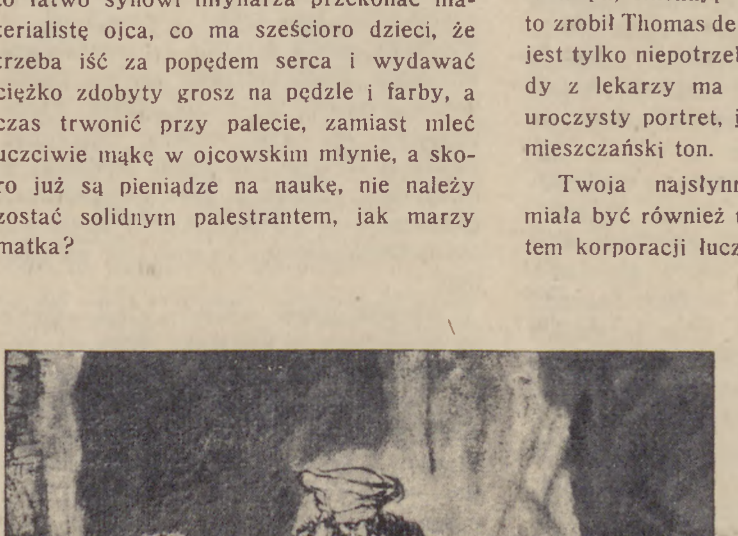
Jesteś dowodem tego, jak fortuna kołem się toczy i kapryśnie wynosi na wyżyny, to znów strąca na dno nędzy.

„Eviva vita" wołasz z autoportretu, gdy z Saskią na kolanach, z pucharem wzniesionym do góry promieniejesz szczęściem i radością — na ostatnim zaś emanujesz przeraźliwą starczą tragedią: — obrzękła twarz, obwiązane czoło, zbolałe na pół oślepłe oczy tworzą jakąś zjawę. Wizyjność tego autoportretu przejmuje głębokim smutkiem. A jednocześnie jest zrobiony z takim mistrzostwem, że niepodobna go zapomnieć.

Współczesność Ciebie nie doceniła, jak nie docenia często wielkości.

Dlaczego tak jest, Mistrzu Rembrandcie? Może wina leży po Twojej stronie. Wy, geniusze, nazbyt wyprzedzacie epokę — a może poprzez mękę cierpienia i niezrozumienia duch ludzki się hartuje i nabiera tężyzny, a zbyt łatwe zdobycze osłabiają go? Może ból musi towarzyszyć wszelkim narodzinom, a wielkie dzieło w męce powstaje? Kto wie, Mistrzu van Rijn? Kto wie?

Naborykałeś się z losem niemało. Czy to łatwo synowi młynarza przekonać materialistę ojca, co ma sześcioro dzieci, że trzeba iść za popędem serca i wydawać ciężko zdobyty grosz na pędzle i farby, a czas trwonić przy palecie, zamiast mleć uczciwie mąkę w ojcowskim młynie, a skoro już są pieniądze na naukę, nie należy zostać solidnym palestrantem, jak marzy matka?



REMBRANDT SYN MARNOTRAWNY

Powędrowałeś sam do Amsterdamu szukać nowych, nieutartych dróg. Nikt Cię w tych wędrówkach nie podtrzymywał, bo swym nauczycielom malarstwa, ani Jakubowi Swanenburghowi ani Piotrowi Lastmanowi, nic nie zawdzięczasz — oni Ci zawdzięczają, że na kartach dziejów figurują ich imiona. Potrafisz sam sobie zawsze wytykać cele i



REMBRANDT AUTOPORTRET

sam je osiągasz, a z otoczeniem mało się liczysz, nie uznajesz żadnych autorytetów.

Jak to się stało, Mistrzu, że ani piękny, ani ogładzony, bez manier towarzyskich, raczej rubaszny i nieobyty, potrafiłeś oczarować tak czarującą, subtelną i delikatną patrycjuszkę Saskię, że poślubiła Ciebie wbrew całej rodzinie i oddała bez zastrzeżeń swój majątek. Bo też musiałeś ukochać, Mistrzu, całą duszą ten kwiat Twego życia, uroczą Saskię. Malujesz ją nieustannie — a każdym dotknięciem pędzla mówisz o twym uczuciu. Z nią do Ciebie przyszło powodzenie — jakby dobra wróżka przyniosła Ci to wszystko, w czym tu człek szczęście widzi: sławę, powodzenie, ciepło rodzinne, pieniądze.

Wpadasz oto do dziecinnego pokoju i widzisz, jak Twój Tytus wyrywa się piastunce, uwieczniłeś tę scenę w porwaniu Ganimeda — śmiejesz się ze zgorszenia mieszczaństwa, drwisz z obłudy i pruderii.

Strugą płyną zamówienia, ale Ty nie umiesz pracować na rozkaz i to, co wykonałeś, nie jest przecież odbiciem tego, czego od Ciebie chciano.

Zbiorowy portret medyków — robisz z tego lekcję anatomii; wszyscy, wpatrzeni w trupa, słuchają wykładu. Pamiętasz, jak to zrobił Thomas de Reyser, gdzie kościotrup jest tylko niepotrzebnym akcesorium, a każdy z lekarzy ma swój wyraz twarzy — uroczysty portret, jak tego wymaga dobry, mieszczański ton.

Twoja najsłynniejsza „Straż nocna" miała być również tylko zbiorowym portretem korporacji łuczników — a coś ty zrobił? Poustawiałeś ich w chwili wymarszu, jak Ci się podoba. Bardzo godne osobistości pousuwałeś w cień, tak że nawet niektóre twarze do połowy pozakrywane. To nic, że tchnąłeś w tę scenę tyle życia, że przeszły wieki, a my zawsze stajemy z zachwytem przed tym obrazem — łucznicy są oburzeni. Mistrzu, tu przeciągnąłeś strunę — sfilistrzałe mieszczaństwo, którego myśl nie potrafi wylecieć poza mury rodzinnego grodu, jest oburzone. Przyjęli to jak drwiny, obrazę osobistą — śmieją się z Twego dzieła. Ale Ty o to nie dbasz, Ciebie interesuje zupełnie co innego — łapiesz po ulicach wszelakich obdartusów, opowiadasz im ciekawe bajki, a potem przenosisz na płótno mimikę ich twarzy. Pamiętasz tego żebraka, coś go zrobił królem Dawidem, albo jak zaprosiłeś do siebie obieżyświata Lisowczyka, duszę mu skradłeś i przeniosłeś na płótno wraz z koniem, z którym przebył pół Europy? Podobał Ci się ten Polak pełen ognia i fantazji. Zainteresowali Ciebie ci ludzie zrośli z koniem. Przypatrujesz się bliżej Sarmatom i robisz nawet sobie autoportret w stroju szlachcica polskiego.

Zagranicy nie znasz. Żywot Twój upływa między rodzinną Leydą a Amsterdamem, lecz lubisz przybyszów, zainteresowali Ciebie żydzi — pociąga egzotyka ich twarzy charakterystycznych, nerwowych, szczególnie starców, gdzie potęgują się cechy rasowe — a może zająłeś się nimi dlatego, że ukochałeś biblię, a oni służą do obrazów opartych o Ewangelię. A namalowałeś ich niemało, każde głębsze przeżycie znajdzie odpowiednik w obrazie treści religijnej. Wiesz, Mistrzu, że dziś historycy sztuki traktują Twoje dzieła jako komentarze do Twego życia. Czy tak naprawdę jest, czy może to tylko wpływ matki, co Cię na biblii wychowała: malujesz ją zawsze ze świętą książką w rękach.

Naraziłeś się, Mistrzu, warstwie najbogatszej i już nie płyną ku Tobie zamówienie. Nie ma Saskii, umarła, a z nią znikła uroda życia, znikło szczęście. Jakże Ci smutno. Wierzyciele pozabierali wszystko: piękną willę, wytworne meble, dywany, rzeczy drogie, coś nabywał nieopatrznie, by tej swojej Saskii dać odpowiednie obramowanie — a teraz jej nie ma, niepotrzebne już są ramy. Ale żyć trzeba, Mistrzu van Rijn, trzeba mieć grosz na kawałek chleba; los ci zostawił dziecko. Przychodzi Ci z pomocą znów kobieta — Hendrickie. Jest dobra, ale jakże inna od Saskii, w niczym nie przypomina tej damy mądrej i wykształconej, jest sobie prostą dziewczyną—oszczędną a gospodarną, daleko jej do ocenienia tej miary człowieka, co Ty, Mistrzu. Ale w tych ciężkich zmaganiach się z biedą materialną pomogła Tobie i miałeś jako tako oporządzony przyodziewek i łyżkę strawy.

Imię Twoje, Mistrzu, dziś jest bardziej znane niż największych mężów stanu, a zakończyłeś swój żywot, gdy nie stało już ani Hendrickie, ani Tytusa, jako żebrak na poddaszu.

W czym leży Twa wielkość? Wszak problem światłocienia nie tylko Ciebie zajmował. Robili to inni przed Tobą i po Tobie i to nie byle jakiej miary malarze, ale u Ciebie światło jest momentem duchowym, oświecasz w obrazie to, co jest najistotniejsze, kładziesz na wszystkim swoje własne piętno.

* * *

Umarł Rembrandt 8 października 1669 r. W mieszkaniu jego nic nie zostało prócz paru skromnych sukien i przyrządów malarskich.

JÓZEF SWATOŃ

Stosunek muzyka zawodowego do muzyki amatorskiej

W programowym artykule dyrektora Departamentu Muzyki („Ruch Muzyczny" Nr 3) czytamy między innymi na temat muzyki amatorskiej: „*Muzyka amatorska sięga daleko głębiej w masy ludności, niż przejawy muzyki zawodowej*. Z tego względu, aby pokierować sztuką amatorską, trzeba tworzyć aparat dużo szerszy niż to jest konieczne dla spraw muzyków zawodowych... Różnica polega na tym, iż wykwalifikowanym muzykom można łatwiej zaufać pod względem artystycznym, niż niewyszkolonym kierownikom zespołów amatorskich".

Zanim zajmę się bliżej stosunkiem muzyków zawodowych do amatorów, spróbuję bliżej określić, jakiego muzyka nazywamy amatorem i jakie zespoły są amatorskimi. Amatorem w naszym zrozumieniu jest ten, *kto poza swoimi codziennymi, innymi, zajęciami czas wolny poświęca uprawianiu dobrej muzyki* indywidualnie lub zbiorowo, nawet wtedy gdy pracuje on (w miarę możności) dalej nad techniką swego instrumentu czy głosu. *Amator nie pobiera z reguły za swoją pracę na próbach i na występach żadnego wynagrodzenia*: jest to żelazna podstawa amatorstwa. Dochód, który z imprez zdobywają zespoły amatorskie, wykorzystywany jest tylko i wyłącznie na potrzeby organizacyjne zespołu, jak zakup nut, instrumentów i t. p. *Amator zarobkujący swą sztuką przestaje być amatorem* i traktować go należy jako zawodowego muzyka, niezależnie od tego, jakie ukończył studia muzyczne i t. p.

Amatorów muzyków mamy kilka kategorii. Są tacy, którzy na równi z zawodowymi są dobrymi solistami, kameralistami orkiestrantami, dyrygentami, rzadziej kompozytorami. Są tacy, którzy, nie dokończywszy muzycznej edukacji, właśnie pod okiem i kontrolą dobrych, wykwalifikowanych fachowców po pewnym czasie wyrównają swoje braki teoretyczne lub praktyczne. Są tacy, którzy, uzyskawszy pewien stopień zaawansowania, nie będą już mogli zapewne nic więcej osiągnąć, natomiast z korzyścią pracują dla podciągnięcia innych do swojego poziomu. W końcu jest niestety jeszcze wielu takich, którzy za mało umieją, a przy tym często za dużo o sobie myślą; ci winni, o ile czas i wiek na to pozwala, poznać swoje braki i przekonać się, że do doskonałości muzycznej tak łatwo dojść nie można. W zrozumieniu konieczności dokształcenia amatorów Ministerstwo Kultury i Sztuki utworzyło właśnie nowy typ szkoły muzycznej: „szkołę umuzykalniającą", która ma na celu wykształcić dobrych amatorów, przyszłych kierowników zespołów amatorskich, amatorów-kameralistów i t. p., stwarzając w ten sposób nową kwalifikowaną publikę koncertową, nowego muzykalnego konsumenta dla muzyki zawodowej.

Przekonawszy się szybko o swej niedojrzałości do występów solowych, amatorzy z reguły zrzeszają się w zespoły, jak chóry, orkiesty i t. p. Wśród zespołów niewątpliwie pierwsze miejsce pod względem ilościowym zajmują chóry: spotykamy proste jednogłosowe zespoły, które trudno nazwać nawet chórami; dwu- lub trzygłosowe chóry żeńskie (lub dziecięce), rozpowszechnione zwłaszcza w szkołach; często, wobec braku głosów tenorowych, pojawiają się chóry mieszane trzygłosowe (sopran, alt, bas); mieszane czterogłosowe; męskie trzy- i czterogłosowe (te ostatnie mające wielką tradycję w miastach na Zachodzie). Wszystkie one za wyjątkiem nielicznych chórów w miastach śpiewają bez nut, a w najlepszym wypadku „przy pomocy nut" (t. zn. patrząc na nuty bez ich znajomości istotnej).

Rzadszym zjawiskiem są orkiestry różnych typów: we wsiach spotykamy zespoły ludowe o różnym składzie, grające ze słuchu. W miastach (w fabrykach, oddziałach wojskowych i t. p.) najczęstszym zjawiskiem są orkiestry dęte. Zespoły kameralne i symfoniczne (o składzie wahającym się w szerokich granicach), wymagające dobrej znajomości nut i techniki instrumentalnej, spotykamy raczej wśród miejskiej inteligencji miłośników muzyki. Nie można pominąć również rozpowszechnionych bardziej na wschodzie kraju orkiestr mandolinowych i harmonistów oraz zespołów „jazzowych", mających jednak stale zacięcie zawodowe.

Tworzenie się zespołów amatorskich w mieście i na wsi ma znaczenie nie tylko muzyczne, ale też społeczno-wychowawcze, zwłaszcza tam, gdzie odczuwa się brak miejscowych muzyków zawodowych i gdzie nie docierają nawet imprezy pozamiejscowe (a takich miejscowości mamy sporo w Polsce). Jak sobie wyobrazić tam życie kulturalno-oświatowe, wszelkie uroczystości i t. p. bez zespołu muzycznego, scenicznego czy choreograficznego?

Po wojnie, wskutek demoralizujących rządów okupanta i zamknięcia wówczas dostępu do szkół starszej młodzieży, dorosła młodzież wymaga większej opieki i dokształcania w różnych kierunkach. Właśnie muzyka zespołowa, kultywowana w poszczególnych świetlicach, odciąga młodzież od nieodpowiedniego towarzystwa i deprawujących rozrywek, a wzamian za to kształci i uszlachetnia.

Czy zespoły amatorskie mogą sobie dać radę bez pomocy zawodowych muzyków? Bezsprzecznie, że w większości wypadków pomoc ze strony zawodowców jest potrzebna. Oczywiście idealnym rozwiązaniem jest stan, gdy na czele zespołu amatorskiego stoi kierownik kwalifikowany, muzyk zawodowy z pewnym dyrygenckim doświadczeniem, który jednocześnie byłby dobrym nauczycielem danego zespołu. Nie ulega kwestii, że praca takiego kierownika musi być honorowana. Czy koszta kierownictwa pokryje instytucja, przy której zespół powstał, czy jakiś związek lub zrzeszenie, czy składki członkowskie, czy też subwencja państwa lub samorządu — to są już problemy czysto techniczne. Jeśli natomiast na czele zespołu stoi amator — obowiązkiem świata muzycznego zawodowego będzie służyć mu pomocą, radą i wskazówką oraz pomóc mu w doskonaleniu jego pracy. Pomocy doraźnej kierownikom zespołów na miejscu udzielać winni instruktorzy muzyczni, angażowani przez odpowiednie komórki naszych władz artystycznych. Instruktorzy winni być zawodowcami i to rutynowanymi; pomoc z ich strony polegać winna na koleżeńskich radach, na bezpośrednich wskazówkach co do sposobów pracy. Rady winny iść w pierwszym rzędzie w kierunku repertuarowym, by wyrugować wreszcie oklepane, wulgarne i bezwartościowe utwory przeważnie obce, a zastąpić je bardziej wartościową muzyką rodzimą, polską, ludową. Niech wieś i miasto słucha i raduje się tym, czego przez sześć lat okupant wzbraniał. Instruktor (w miarę możności przy pomyślniejszych warunkach) będzie dostarczał i dobierał odpowiednie do poziomu i zainteresowania wykonawców (a nawet słuchaczy) pieśni na chór i utwory na orkiestrę. Zorganizuje on na ten cel specjalną bibliotekę, w której poza pieśniami ludowymi, stylizowanymi, kompozytorów polskich i słowiańskich, na chór znajdą się polskie nowe marsze, tańce ludowe, stylizowane suity, wiązanki (z przyśpiewkami), parafrazy i fantazje na orkiestrę. Instruktor winien interesować się obsadą poszczególnych głosów i instrumentów, charakterem zespołu, ułatwiać zdobycie odpowiednich instrumentów, dopomagać w zestrojeniu dętych instrumentów i t. p. W chórach pilnować będzie dykcji, intonacji, frazowania, dynamiki i brzmienia harmonicznego. Podnosić będzie stan muzycznego kształcenia (z nut!) nowych, młodych śpiewaków i sposób dyrygowania zespołem. Dla bardziej zaawansowanych zespołów, celem podniesienia poziomu tychże, instruktor będzie urządzał konkursy i zachęcać będzie do występów, związanych z uroczystościami na miejscu lub w okolicy. Jednym słowem instruktor to muzyczny opiekun i doradca zespołów amatorskich w terenie.

Dla kierowników zespołów amatorskich winny wychodzić poradniki z dodatkami muzycznymi, w postaci dwutygodnika lub miesięcznika.

W miarę możności instruktor zorganizuje odpowiednie kursy dokształcające dla kierowników zespołów muzycznych. Kursy takie, prowadzone oczywiście przez muzyków zawodowych, zapoznają amatorów-dyrygentów z kunsztem dyrygowania, czytania partytur, wczuciem się w harmoniczne brzmienie zespołów przy pewnym uzupełnieniu nauki harmonii i instrumentacji, wreszcie z literaturą chóralną i orkiestralną. Kursy winny dać w rezultacie możliwie wykwalifikowanych dyrygentów - amatorów, którzyby szerzyli kulturę muzyczną w swoim ośrodku i kształcili nowy „narybek" do chórów i orkiestr amatorskich; kierowników, dobrze pracujących dla dobra swego zespołu i przyszłości muzyki polskiej.

Zespoły amatorskie mogą odegrać wielką rolę w akcji upowszechnienia muzyki zwłaszcza tam, gdzie brak jest muzyków i zespołów zawodowych. Pierwsze zadanie w zakresie upowszechnienia to nauczyć szersze masy słuchania muzyki. Otóż zespoły amatorskie, o ile są na możliwym poziomie artystycznym, mogą popularnymi koncertami przy odpowiednich prelekcjach z powodzeniem wziąć na siebie to pierwsze zadanie. Zespoły takie wyjazdami w okolicę przy odpowiednio ułożonym programie (jak cykl muzyki ludowej z poszczególnych regionów, twórczość polskich, słowiańskich kompozytorów i t. p.) szerzą kult i zamiłowanie do muzyki. Jeśli zespół amatorski bierze na siebie rolę krzewiciela muzyki w społeczeństwie, jeśli wypełnia w ten sposób część zadań instytucji zawodowo-muzycznych (biur koncertowych i t. p.) — można wówczas dopuścić do „półzawodowego" traktowania pracy muzycznej (częściowe honorowanie udziału w zespole), jednakże tylko w wypadku, jeśli praca zespołu amatorskiego jest uzgodniona co do zakresu programu, zasięgu i t. p. z powołanymi do tego instytucjami i jeśli zespół istotnie stoi na wymaganym poziomie artystycznym.

Występy zespołów amatorskich na konkursach, popisach i koncertach interesować będą najbliższych z rodziny członków zespołu, znajomych na miejscu i w okolicy. W ten sposób wpłynie do szkół muzycznych i do świetlic świeży „chętny narybek", pragnący uczyć się muzyki. Z tego „narybku" urosną niebawem wartościowi członkowie zespołów, którzy z entuzjazmem będą uprawiać muzykę.

Przez kształcenie amatora, przez udział jego w zespołach, gdzie zapoznaje się z literaturą muzyczną i korzysta z biblioteki muzycznej, zyskać możemy w przyszłości doskonałych solistów - wokalistów i instrumentalistów, członków orkiestry, dyrygentów, pedagogów i kompozytorów. Właściwy poziom muzyki amatorskiej uzyskamy zatem tylko przy jak najbardziej przyjacielskim i życzliwym stosunku muzyka zawodowego do amatora. Z amatorem należy nawiązać ścisły kontakt. Iluż to amatorów porzuciło swój dotychczasowy zawód i po odpowiednim „douczeniu się" stanęło w szeregu zawodowych muzyków! Musimy wziąć pod uwagę, że obecnie po wojnie brak w poszczególnych orkiestrach symfonicznych, zwłaszcza na zachodzie, instrumentalistów, jak wiolonczelistów, fagocistów i innych. Brak również dobrych głosów solowych i chórowych, a przecież te braki uzupełnić będą mogli choć częściowo doszkoleni amatorzy, którzy pracują i ćwiczą z zapałem i entuzjazmem, marząc o tym, by kiedyś zająć miejsca u boku muzyków zawodowych. Współpraca ta przyniesie organizacji ruchu muzycznego duże korzyści, poszerzy zasięg działania dobrej muzyki, zdobędzie dla niej większe zainteresowanie ogółu, zwiększy tym samym frekwencję na koncertach. Pobudzi również zbieracz melodyj ludowych do intensywniejszych wysiłków, zachęci kompozytorów do płodniejszej twórczości, zwłaszcza w kierunku muzyki ludowej, niewyczerpanej skarbnicy nowych i ciekawych elementów.

DR MIECZYSŁAW BIERNACKI

Wspomnienie o Hieronimie Łopacińskim

Gdy w pierwszych latach mego pobytu w Lublinie przychodziłem do kawiarni Semadeniego na Krakowskim Przedmieściu, widywałem tam zawsze na jednym miejscu przy bocznej ścianie pana średniego wieku, otoczonego wielu tygodnikami i dziennikami, który wypijał małą filiżankę kawy i dawał „na piwo" kelnerowi, aby mu te wszystkie pisma przygotował, a o 7-ej godzinie sam regularnie opuszczał kawiarnię.

Był to nauczyciel łaciny w Gimnazjum Lubelskim — Hieronim Łopaciński. Zaznajomiłem się z nim wkrótce i poszedłem go odwiedzić w jego czteropokojowym mieszkaniu przy ulicy Gubernatorskiej (obecnie Kościuszki), zawalonym dosłownie książkami leżącymi w kuferkach, workach albo też w stosach wprost na ziemi. Zapytałem go, w jaki sposób on te książki zbiera, gdyż widzę, iż są to przeważnie antyki polskie z ubiegłych wieków. Opowiedział mi wtedy o swoich częstych odwiedzinach w wielkich dworach, kościołach i klasztorach, gdzie je zwykle znajduje na strychu. Zajmuje się jednak i folklorem polskim i drukuje wszystko w Miesięczniku Krajoznawczym Warszawskim „Wisła". Zorganizował też w Lublinie Koła Młodzieży i Panien, które zbierają chętnie przypowieści, bajki i przysłowia. Wszystko to posyła do „Wisły". Na wakacje projektuje wycieczkę na Mazury, aby tam zbadać język mazurski i ewentualnie znaleźć druk królewiecki wydawany w XVI wieku po polsku. Wycieczka ta jednak mu się nie udała, gdyż Prusacy, podejrzewając w nim rosyjskiego szpiega wojennego, z Mazurów go czym prędzej wypędzili.

Pewnego razu zapytałem go, w jakim celu żyje jak anachoreta? Odpowiedział, iż swoją pensję odsyła po części matce, a większą jej część obraca na wykupienie książek z rąk tandeciarzy żydowskich. Wtedy wyjawił mi swój plan stworzenia dla miasta Lublina, w którym przepędził większą część życia, wielkiej biblioteki naukowej uwzględniającej przede wszystkim starożytną kulturę polską. W tym celu zbierał przez całe życie te książki.

Otóż zadziwiającą jest rzeczą, iż ten człowiek, który dla kultury polskiej całe swe życie poświęcił i wciąż dla niej pracował, w momencie strajku szkolnego, gdy wszyscy nauczyciele i uczniowie polscy opuścili szkołę rosyjską, sam w tej szkole pozostał i naraził się na przykre podejrzenia.

Było to dla mnie tak bolesne, że zdecydowałem się Łopacińskiego wprost zapytać o przyczynę tego kroku. Zwierzył mi się wtedy, że szkoła rosyjska z nauczycielami bez uczni długo utrzymać się nie będzie mogła, a wtedy ten piękny, przez Wielopolskiego dla uczni wybrany, czerwony gmach, a zarazem i ta piękna biblioteka w dolnej sali, przejdą w ręce społeczeństwa polskiego (i tu się uśmiechał). Podejmował się dopilnowania, aby się z niej nic nie ulotniło.

Wkrótce potem wybrał się jak zwykle na swoje łowy za książkami. W drodze powrotnej, gdy odwoził swoich towarzyszy na ulicę Misjonarską, obok pałacu Biskupiego, konie się spłoszyły, Łopaciński wyrzucony został z bryczki i tak strasznie potłuczony, iż w nocy, w najokropniejszych mękach życie zakończył.

Po jego śmierci pragnienie wykonania ideału całego jego życia, t. j. stworzenia Biblioteki Publicznej Miejskiej w Lublinie, nie dawało nam spokoju. W tym celu zebraliśmy się w dziesięć osób i po daniu 3 tysięcy rubli odszkodowania rodzinie otrzymaliśmy za to jego bibliotekę, którą przekazaliśmy miastu.

Obecnie jestem sam jeden z tych dziesięciu, gdyż wszyscy inni poumierali, na mnie więc spoczywa obowiązek przypomnienia twardej i upartej pracy Łopacińskiego i jego wspaniałego daru dla m. Lublina. Biblioteka Łopacińskiego powinna więc pozostać w murach naszego miasta jako wyłączna jego własność.

MARIA BECHCZYC-RUDNICKA

SZTUKA ZANIEDBANA

Gdyby jakiś zapalony statystyk wpadł nagle na pomysł zestawienia ilości artykułów traktujących obecnie o różnych zagadnieniach artystycznych i zechciał wyrazić ich wzajemny stosunek wykresem, otrzymałby niezawodnie dla sztuki dramatycznej słupek bardzo wysoki, natomiast dla sztuki tanecznej nikły poziomy pasek.

Przyczyny tej dysproporcji zainteresowań tkwią dość głęboko.

Diariusz kultury artystycznej jest w znacznym stopniu nadal w ręku dziennikarzy i sekundujących im rzadszymi, lecz bardziej wnikliwymi rozważaniami, literatów. Można by oczywiście powiedzieć, że literaci, w miarę zanikania dyletantyzmu, ograniczają coraz więcej swe wypowiedzi do problematyki i misji społecznej słowa artystycznego, że, osaczeni legionem kwestyj im bliskich, nie mają dzisiaj czasu na przejmowanie się zadaniami sztuki, z której słowo jest wyeliminowane. I pozostało by miłośnikom baletu tylko westchnąć do złotej ery literatury francuskiej, kiedy Wolter poświęcał strofy eterycznym wzlotom Sallé i Camargo, kiedy później Stendhal, bawiąc w Mediolanie, wymieniał sławne imię poety-baletmistrza Vigana obok imion Canovy i Rossiniego, a jeszcze później Teofil Gautier pisał romantyczne libretta poematów tanecznych bożyszcza Paryża neapolitańczyka Blasisa.

Przebiegając myślą ówczesne dzieje baletu, zapominamy nieomal o potężnych wstrząsach Wielkiej Rewolucji, wojen napoleońskich i Rewolucji Lipcowej. Zawieruchy społeczne i polityczne nie zdołały przerwać wspaniałego rozwoju sztuki tanecznej i to jej kwitnienie odźwierciedliło się w entuzjazmie poetów. Jeśli więc na długiej przestrzeni czasu pisarze nasi zachowują w stosunku do choreografii zupełną obojętność, jeśli wytrawni dziennikarze o zacięciu encyklopedycznym nie śpieszą spenetrować tego na ogół mało znanego lądu, wypada chyba stąd wywnioskować, że leży on u nas prawie odłogiem i że znaczniejszych zdobyczy na nim nie ma.

I tak jest w istocie, choć nieprawdopodobną wydaje się rzeczą, by naród wiekami lubujący się w splendorze festynów, maskarad orszaków symbolicznych — który dał światu poloneza i mazura — nie stworzył dotąd własnego baletu monumentalnego.

Polak zawsze przodował w tańcu. Taniec był jego żywiołem i nieodłączną częścią każdej radosnej uroczystości we wszystkich warstwach społecznych, a szczególnie ciasno był związany z obrzędami ludu wiejskiego.

Kto wie — choć to brzmi paradoksalnie — czy bezprzykładne zlekceważenie swego talentu narodowego nie jest poniekąd skutkiem jego u nas powszechności? A już ponad wszelką wątpliwość wynikło ono z długoletniego oderwania inteligencji naszej od ludu, od niewyczerpanej krynicy natchnienia, jaką jest twórczość ludowa.

Proces różniczkowania się klas społecznych doprowadził do całkowitego zignorowania aksjomatu, że sztuka dopiero wówczas staje się narodową, gdy czerpie swe życiodajne soki z rodzimego gruntu: nie tylko w sensie zapożyczania motywów, lecz również w sensie wykorzystania różnych cech ludowej techniki twórczej. Podstawowa ta prawda, która objawiła się geniuszowi Szopena i Moniuszki, pozostawała długo ukryta przed oczami naszych choreografów. Naśladownictwo wzorów zagranicznych ciążyło na polskim tańcu scenicznym dłużej niż na innych dziedzinach sztuki teatralnej, ponieważ wielkie reformy Bogusławskiego nie objęły niestety sztuki tanecznej.

Wskutek jakiegoś przewlekłego nieporozumienia nie docenialiśmy wartości artystycznej i społecznej naszych tańców ludowych, ich wytwornego, zalotnego wdzięku, dostojności, przebogatych rytmów. Jest pewnym — szczęśliwym dla nas — curiosum, że ten sam błąd popełniali w czasie ostatniej okupacji Niemcy. Albowiem, mimo perfidną konsekwencję w dążeniu do zagłady kultury polskiej, zezwalali nam łaskawie na publiczne wykonywanie muzyki ludowej, zwłaszcza tanecznej. Przyczyną tej pozornej pobłażliwości było po prostu bagatelizowanie znaczenia społecznego twórczości ludowej. Patrząc na jej przejawy zimnym okiem obcych etnografów, sądzili zapewne, że uda się im skierować uczucia narodowe w łożysko regionalizmu. Pragnęli, by Polska rozpadła się na tyle cząstek, ile w niej jest drobnych odrębności zwyczajowych, i w dziwnym swym zaślepieniu nie widzieli, że wieś stanowi mocną i trwałą podstawę naszego bytu państwowego. Na odwrót, polska publiczność wielkomiejska zaczęła coraz bardziej to sobie uświadamiać i kiedy w jednym z warszawskich teatrów rewiowych wystawiono przeróbkę „Wesela w Ojcowie“, mocno zresztą obkrojoną przez cenzurę niemiecką — lecz gdzie mimo to stroje i tańce polskie wystąpiły w całej okazałości — przedstawienie zamieniło się w spontaniczną manifestację: oklaskom i owacjom nie było końca.

Naturalną linię rozwojową choreografii naszej wytyczył na kilka lat przed wojną Feliks Parnell, tworząc swój „Balet Polski“, który święcił triumf na Olimpiadzie Tanecznej r. 1936 w Berlinie. Jego „Umarł Maciek, umarł“, „Wesele Łowickie“ i inne inscenizacje baletowe zdobyły Polsce laury w Anglii, Francji, Belgii, Holandii, we Włoszech, w Rumunii, Jugosławii — w całej Europie. Szerokie zastosowanie utanecznionych pieśni ludowych, scen tanecznych opartych na obrzędach wiejskich, stanowi ogromną zasługę Parnella, którą upamiętni historia polskiego tańca artystycznego.

Niemniej pozostaje faktem, żeśmy wskutek wielowiekowego zaniedbania elementów rozwojowych tkwiących w naszym tańcu ludowym nie potrafili do dziś dnia stworzyć baletu monumentalnego na miarę baletów europejskich w. XVII, XVIII i pierwszej połowy w. XIX. A przecież w sławnym na obydwu półkulach rosyjskim balecie klasycznym Djagilewa niemałą rolę odegrali tancerze polscy i skądinąd nie brak choreografom naszym inwencji, o czym wymownie świadczą pomysły Paplińskiego realizowane w teatrzykach rewiowych. Ale tragedia współczesnego baletu polskiego polega właśnie na tym, że zrozumienie wagi sztuki ludowej dla twórczości artystycznej zbiegło się nieszczęśliwym trafem z wybujałym rozrostem rewii, która ma fatalny wpływ na choreografię naszych czasów, pozbawiając ją dłuższego oddechu i prowadząc na manowce taniego efekciarstwa. Stąd np. w programie Parnella, obok dramatu tanecznego z życia artystów „Od podwórka do podwórka“, gdzie osiągnięto wymowę milczenia, do której dąży francuska „école de silence“, widzimy taki antyartystyczny, trącący bluźnierczą kabotynerią obraz, jak „Kuszenie szatana“.

W zbiorowej winie inteligencji naszej, która lekkomyślnie zaniedbała balet narodowy, musimy zwłaszcza wyodrębnić brak zainteresowania się potrzebami widowiska baletowego ze strony literatów, a przede wszystkim kompozytorów. Szymanowski dał nam wprawdzie wspaniałych „Harnasi“, Różycki „Pana Twardowskiego“, Maliszewski operę-balet „Syrena“, lecz dalecy jeszcze byliśmy w ostatnim okresie pokojowym od osiągnięć, które by stanowiły naszą niezniszczalną kartę w dziejach światowych tańca teatralnego.

Dzisiaj polskie kadry baletowe są zdziesiątkowane i rozproszone. Papliński i Wójcikowski zarobkują w Krakowie, Parnell ma bazę wypadową w Zakopanem, gdzie zakłada internat racjonalnego kształcenia zawodowego i skąd wyrusza do większych miast w kraju (i nawet zagranicę) z zespołem szczupłym, dobranym naprędce. A publiczność, spragniona wrażeń artystycznych, chłonie chciwie wszystko, co jej zaofiarują przedstawiciele różnych odłamów sztuki, chwytający, jak to mówią Francuzi, „za włosy“ okazję ugruntowania swego bytu materialnego. I jednak właśnie dzisiaj, w pierwszym dniu tworzenia Państwa demokratycznego, nastała najodpowiedniejsza pora do oparcia naszej sztuki baletowej na mocnych podstawach. Nie są to ani mrzonki, ani frazesy. Trzeba tylko wyjść z pewnego błędnego koła, jakie się w tej dziedzinie wytworzyło: trzeba, by literaci przestali czekać na baletmistrzów, baletmistrze na kompozytorów, kompozytorzy na jednych i drugich, a wszyscy razem na subwencje. Zanim państwo zdobędzie się na kolosalne wydatki związane z wielkim baletem reprezentacyjnym, należy już dla niego pracować z myślą o przyszłości.

Zresztą czy nie można tworzyć tymczasem, że się tak wyrażę, na eksport? Sądzę, że Polonia amerykańska z chęcią by ułatwiła realizację utworu polskiego za Oceanem, gdybyśmy się zdobyli na arcydzieło. Ale przede wszystkim nie wolno zapominać o tym, że narodziny baletu monumentalnego mogą nastąpić dopiero po długim okresie dojrzewania nowych form artystycznych, które powstaną, moim zdaniem, na drodze przymierza tańca z poematem symfonicznym, słowem mówionym i śpiewanym, z gestem i mimiką dramatyczną wysokiej klasy.

Praktycznie rzecz biorąc, myślę, że na wstępie już niezbędna jest odgórna planowa inicjatywa organizacyjna, jako wynik systematycznych narad departamentów Muzyki, Teatru, Literatury i Sztuk Plastycznych, z szerokim uwzględnieniem zadań szkolnictwa choreograficznego. Żyjąc dziś z konieczności od programu do programu w świecie małych form, należy przecie jednocześnie, wspólnym wysiłkiem muzyków, literatów, choreografów, malarzy i wszystkich ludzi teatru, zakładać podwaliny pod przyszły monumentalny balet narodowy.

Balet ten, powtarzam, winien być tworzony w oparciu o tradycje ludowe, z przewidzianym udziałem autentycznych zespołów regionalnych. Bo po stokroć trzeba przyznać rację wielkiej reformatorce sztuki tanecznej Izadorze Duncan, która mówiła, że tańcem przyszłości będzie właściwie taniec przeszłości. Miała zapewne na myśli te odwieczne możliwości plastyki dynamicznej, jakie włożyła natura w ciało ludzkie dla wyrażania najsubtelniejszych stanów ducha.

ZYGMUNT KNOTHE

ZAGADNIENIA KONSERWATORSKIE

Jedno z najbogatszych państw świata, przedwojenna Francja, nie było w stanie utrzymać z funduszów państwowych ogromnej spuścizny ubiegłych wieków, wspaniałych zabytków architektury, rzeźby i malarstwa. Nie tylko wielka ilość katedr, zamków i pałaców powodowała niemożność ze strony rządu francuskiego otoczenia należytą opieką tych wszystkich arcydzieł i pamiątek, grały tu rolę również ogromne koszta, jakich wymaga konserwacja zabytków.

Wtedy z pomocą przyszli wielcy kapitaliści świata, amerykańscy milionerzy, którzy rok rocznie przepływali złotą falą przez Francję, od Paryża do Nicei. Pochlebiała ich snobizmowi możność nabycia rezydencji po wygasłym rodzie jakiegoś diuka, przejęcie na własność sal, mebli, książek, rozkoszowanie się w czasie krótkich corocznych pobytów wspaniałymi parkami, pełnymi rzeźb i sadzawek.

A rząd, nie chcąc, by zmarniały i szły ku ruinie te przepiękne dzieła architektury i sztuki ogrodniczej, musiał się zgodzić na to, by coraz większa ilość starych posiadłości przechodziła w obce ręce. Przynajmniej zostały zachowane, przywrócone i utrzymane w dawnej świetności.

Inni z magnatów dolara czy funta składali wielkie sumy na odbudowę i utrzymanie bezcennych gmachów zabytkowych, zadowalając się jedynie wmurowaniem tablicy pamiątkowej z wymienieniem nazwiska fundatora.

Tak było przed wojną we Francji. A u nas?

Przed wojną 1914 r. rządy państw zaborczych niezbyt sprzyjały tej sprawie. Społeczeństwo było bezsilne, choć o fundusze było wtedy łatwiej. Przecież dopiero w 1908 r. przystąpiono do restauracji Wawelu, w którym były do tego czasu austriackie koszary.

Po tamtej wojnie ogólna pauperyzacja społeczeństwa sparaliżowała inicjatywę prywatną. Pozostało tylko oparcie się o fundusz państwowy. Ale odrodzone Państwo Polskie miało tyle potrzeb palących: odbudowa całego zniszczonego kraju, kolei, szkół, szpitali, domów mieszkalnych. Nie było miejsca w budżecie państwowym na miliony, potrzebne do podtrzymania, odnowienia i ochrony budowli sztuki.

Jednak zrobiono wiele. Zamek na Wawelu, Zamek w Warszawie, szereg budowli na prowincji.

I oto nowa klęska wojny, potworne zniszczenie Warszawy i przeróżnych obiektów w innych miastach.

Stoi się dziś bezradnie nad mnóstwem potrzeb, których skarb państwa nie jest w możności zaspokoić. Społeczeństwo polskie, rozumiejąc konieczność historyczną zachowania pamiątek kultury wieków ubiegłych dla przyszłych pokoleń, dla całego świata, jako dokumentu świadczącego, czym Polska była niegdyś — staje z pomocą. Z pomocą nie tylko pieniężną, ale ofiarowując swą pracę, czas i wysiłek.

Uratowanie szeregu cennych zabytków architektury na terenie województwa lubelskiego będą przyszłe pokolenia zawdzięczać inicjatywie i energii poszczególnych jednostek oraz ofiarności ludności miejscowej.



W. Arlitewicz-Młodożeńcowa. „Kosiarz“.
(Nagroda „Zdroju“ na wystawie Plastyków w Lublinie)

Ministerstwo Kultury i Sztuki, którego tak wielki brak odczuwało się przed rokiem 1939, jak również Ministerstwo Odbudowy, staje z najdalej posuniętą pomocą.

Reasumując pierwszy rok pracy w wyzwolonej Polsce, można powiedzieć, że bilans jest dodatni. A przecież to pierwszy rok po latach straszliwej okupacji niemieckiej, gdy wszystko trzeba znów budować od fundamentów.

Losy zabytków architektury w Polsce, losy zbiorów i dzieł sztuki były chyba najstraszniejsze, jakie zna historia. Cały szereg wojen od najazdów tatarskich poprzez wojny szwedzkie, które zniszczyły miasta i zamki, był przyczyną zrabowania olbrzymich ilości dzieł sztuki. Potem wojny z końca XVIII wieku, rozbiory Polski, wreszcie straszne wojny XX wieku. Otwarte granice Polski dawały tak łatwy dostęp wrogim armiom. We wszystkich innych krajach Europy zawsze pozostawały całe prowincje nietknięte wojną. W Polsce cały kraj stawał się terenem zmagań, z północy czy południa, wschodu czy zachodu dostęp był i jest zawsze łatwy. To też nie minęło żadne stulecie, by nie płonęły polskie miasta, kościoły, zamki, wsie.

Jeszcze jedna przyczyna spowodowała ruinę wielu zamków i rezydencji polskich. Oto magnaci nasi prześcigali się w przepychu i rozmachu budowlanym swoich dworów, budowali gmachy, których największe dobra nie były w stanie utrzymać długo. I dlatego przeważnie już w trzecim pokoleniu wspaniałe zamczyska i pałace popadały w ruinę. Budowane i urządzane ponad stan, ginęły nawet nie strawione ogniem wojny. Bardzo tylko nieliczne utrzymały się na przestrzeni wieków.

Niezależnie od wymienionych przyczyn jeszcze inne powodowały zagładę zabytków architektury. Oto co pewien czas umiera pewna forma życia. Przeżywają się pewne klasy społeczne, zmienia ustrój.

Ogniskami oświaty i sztuki były w XI, XII i XIII wieku klasztory, Cystersów i Benedyktynów, potem kuźniami wiedzy stały się uniwersytety i akademie, klasztory zaś zaczęły popadać w ruinę.

Obronne zamki przeżyły się po wynalezieniu prochu, przestały grać swą rolę, z kolei one poszły w ruinę. Rezydencje magnatów, pyszne pałace i parki promieniujące nauką i sztuką skończyły swój żywot z końcem XVIII stulecia. Wielkie dwory szlacheckie zginęły w czasie wojny 1914 r. Domy patrycjatu miejskiego wyginęły stopniowo w czasie wojen XVIII wieku.

Dziś odbudowujemy Polskę na nowych fundamentach. Powstaje tysiąc potrzeb budowlanych, jak szkoły, szpitale, ochrony, schroniska, zakłady naukowe, ośrodki kultury i t. d. Nowe życie, nowe potrzeby. Zawrotnych sum potrzeba by na wzniesienie tych wszystkich budowli. I tu nadchodzi chwila zrealizowania myśli szeregu ludzi, dbałych o zabytki ubiegłych wieków: odbudować zamki i pałace, domy i kamienice z przystosowaniem do nowych potrzeb dyktowanych przez życie.

Zachować stare mury, pieczołowicie odtworzyć z zachowanych części cenne fragmenty, a resztę wypełnić nowoczesnymi pomieszczeniami. Tchnąć nowe szerokie życie w stare mury, powołać je znów do służby ludzkości.

Z ruin zamku stworzyć zakład wychowawczy, ze starego pałacu — dom wypoczynkowy, z dworu — szkołę czy szpital. Zespolić dzień wczorajszy z dzisiejszym.

Jeśli chodzi o koszty, opłacą się bezwarunkowo. W nowej budowli dużą pozycję zajmują roboty ziemne i fundamenty. Potężne mury dźwigną nowoczesny dach, o dawnym konturze, lecz nowej, lekkiej konstrukcji żelaznej. Oszczędzi to robocizny i budulca, a jednocześnie ocali od ruin cenny zabytek, utrzyma go przy życiu, tchnąc w niego nową treść.

Musimy zachować wszystko to, co nam przekazały ubiegłe stulecia, jest bowiem coraz mniej zabytków, coraz mniej świadectw dawnej kultury, potęgi i wielkości Polski.

Musimy liczyć na własne siły i możliwości. Własnym wysiłkiem musimy dźwignąć i odbudować Polskę.

Życie kulturalne Lubelszczyzny

Życie kulturalno - artystyczne Lubelszczyzny rozwija się wciąż w wartkim tempie i przybiera coraz bardziej zdecydowane formy. W ostatnich miesiącach szczególnie aktywną działalność wykazał Lubelski Oddział Związku Zawodowego Artystów-Plastyków. Czwarta z kolei po odzyskaniu wolności **wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki**, urządzona w gmachu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, zwiedzana była licznie, wzbudzając duże zainteresowanie w szerokich rzeszach społeczeństwa. Nagrody, ufundowane przez: Ob. Przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej — 5.000 zł, Ob. Wojewodę Lubelskiego — 5.000 zł, Ob. Prezydenta Miasta Lublina — 5.000 zł, Ob. Kuratora — 3.000 zł, Redakcję „Zdroju"— 2.000 zł, otrzymali następujący artyści: Piotr Żyngiel, Władysław Filipiak, Antoni Michalak, Zenon Kononowicz i Wanda Arlitewicz-Młodożeniec. Dwanaście z wystawionych prac zakupionych zostało przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, które przeznaczyło na ten cel 50.000 zł. Oprócz zbiorowej wystawy otwarta została w lokalu T.U.R.-u wystawa prac artystów malarzy: Zenona Kononowicza, Janiny Miłosiowej i Pauliny Turowskiej. W tym samym lokalu znalazła pomieszczenie wystawa fotografii artystycznej profesora Lubelskiej Szkoły Malarstwa Zygmunta Dobkiewicza.

Staraniem Z. P. A. P., przy poparciu Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, Kuratorium i przedstawicieli związków i organizacji młodzieżowych, uruchomiono z dniem 1 stycznia stałą **Poradnię Wnętrz Świetlicowych**, która ma służyć radą i pomocą zarówno świetlicom miejskim jak i wiejskim. Celem poradni jest podniesienie poziomu estetycznego i artystycznego wnętrza świetlicy, a przez to stworzenie odpowiednich warunków dla twórczej pracy zespołów świetlicowych.

Lubelski Związek Plastyków przystąpił także do urządzenia **zmiennej wystawy prac plastyków lubelskich**, której eksponaty mają znaleźć się w 30 świetlicach Lublina, w celu zapoznania szerszych rzesz społeczeństwa z twórczością artystów, a z drugiej strony w celu umożliwienia zbytu ich prac.

Teatr Miejski w Lublinie w zimowym sezonie wystawił komedię obyczajową G. Zapolskiej p. t. „Ich czworo".

Teatrzyk Marionetek „BEMOL" grał w styczniu b. r. widowisko regionalne pióra Jarosława Kawy zatytułowane „O zbójniku Janosiku i jego frajerce".

Teatr **„Domu Żołnierza"** wystawił w okresie świątecznym rewię z udziałem całego zespołu p. t. „Radośnie świątecznie".

Teatry powiatowe działające w ramach Powiatowych Rad Kultury i Sztuki zasługują na specjalne wyróżnienie, bowiem pomimo trudności lokalowych i finansowych kontynuują swoją pracę.

Teatr Ziemi Zamojskiej grał w styczniu b. r. sztukę Brandona „Ciotka Karola", następną premierą będzie opracowana z dużym nakładem kosztów „Balladyna" Słowackiego.

Teatr im. Wyspiańskiego w Krasnymstawie przygotowuje na najbliższą premierę satyrę Raorta p. t. „Przebój sezonu".

Teatr Ziemi Podlaskiej w Białej Podlaskiej opracowuje „Chatę za wsią".

Ze szczególną radością należy powitać powstanie Sekcji Teatralnej w Hrubieszowie pod kierunkiem Ob. Michalskiej. Inauguracją działalności nowej placówki teatralnej będzie sztuka „Damy i Huzary".

Literaci lubelscy zgrupowani w **Związku Literatów i Klubie Literackim** zorganizowali w ostatnim kwartale kilka odczytów profesorów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, wieczór autorski poetki Anny Kamieńskiej oraz dwa interesujące wieczory dyskusyjne. Pierwszy na temat przedstawienia „Zemsty" wystawianej w Teatrze Miejskim, z zagajeniem reżysera Teatru Karola Borowskiego i redaktora Wacława Gralewskiego, drugi na temat „Teatru Kukiełek" ze słowem wstępnym założycieli teatrzyku „BEMOL" Stanisławy Szeligowskiej i Jarosława Kawy oraz szkicem historycznym literatki Marii Bechczyc-Rudnickiej. Zorganizowano obchód z okazji 40-lecia pracy naukowej wybitnego uczonego polskiego profesora Juliusza Kleinera, przebywającego w Lublinie od czasu wyzwolenia Polski. W połowie stycznia odbył się w gmachu Teatru Miejskiego poranek poświęcony twórczości wybitnego pisarza polskiego Jana Parandowskiego. Na program złożyły się dialogi: „Godzina Śródziemnomorska", „Spotkanie wśród gwiazd" i „Rozmowa z cieniem" w wykonaniu autora i kilku artystów. W dniu 27 stycznia r. b. w ramach imprez Związku Literatów odbył się w sali Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego poranek poświęcony twórczości Szopena. Na program złożyła się prelekcja i recital znanego pianisty profesora Aleksandra Wielhorskiego. W Lublinie uruchomiony został Oddział Towarzystwa Literackiego im. Mickiewicza, którego prezesem obrano prof. Juliusza Kleinera.

Akcja koncertowa na terenie Lubelszczyzny napotyka na trudności z powodu braku fortepianów w większości miast powiatowych. Z koncertów, zorganizowanych przez Centralne Biuro Koncertowe na terenie Lublina, na wyróżnienie zasługuje VII koncert symfoniczny, na którym wystąpiła Orkiestra Symfoniczna pod dyr. Zygmunta Szczepańskiego i jako solista znakomity wiolonczelista Kazimierz Wiłkomirski. Biorąc pod uwagę znaczne osiągnięcia, jakie ma za sobą orkiestra, i jej wkład w życie muzyczne Lublina, z uznaniem należy powitać projekt Zarządu Miejskiego przemianowania orkiestry na Filharmonię i przyznania jej stałej miesięcznej dotacji.

W dziele **krzewienia kultury muzycznej** wysuwa się na czoło miast powiatowych Łuków, na którego terenie aktywną działalność rozwinęło Łukowskie Towarzystwo Muzyczne. W celu pogłębienia kultury muzycznej i wyszkolenia młodego narybku powstała w Łukowie Szkoła Muzyczna im. Karłowicza. Na specjalne wyróżnienie zasługuje inicjatywa dyrektora Szkoły prof. Jana Goździuka, który przy wydatnej pomocy referenta kultury i sztuki ob. Tadeusza Brzezińskiego i Towarzystwa Muzycznego przystąpił do organizacji stałych imprez muzycznych wokalnych, solowych i kameralnych z udziałem miejscowych solistów.

Lubelska Sekcja Operowa powtórzyła w ostatnim kwartale kilkakrotnie operomontaże „Halki" i „Cyganerii", które nadal cieszą się wielkim powodzeniem i dużą frekwencją miłośników muzyki operowej.

Orkiestra ludowa pod dyr. Stanisława Namysłowskiego wystąpiła w Zamościu z programem zawierającym utwory Joteyki, Nowowiejskiego i Moniuszki. Orkiestra objedzie w najbliższych miesiącach całą Polskę. **I. W.**

Akademia ku czci Juliusza Kleinera

W dniu 3 b. m. odbyła się w auli Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego uroczysta akademia dla uczczenia czterdziestolecia pracy naukowej znakomitego historyka i krytyka literatury prof. dra Juliusza Kleinera. W obchodzie wzięli udział przedstawiciele władz państwowych z Wojewodą Lubelskim na czele, przedstawiciele duchowieństwa, Senat K. U. L., delegaci innych wyższych uczelni, Polskiej Akademii Umiejętności, wielu instytucyj i towarzystw naukowych, przedstawiciele Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego, Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, świata literackiego i artystycznego oraz licznie zebrana młodzież akademicka.

Prof. dr Stefan Kawyn, w referacie p. t. „Twórczość Juliusza Kleinera", omówił znaczenie wkładu w dzieło kultury narodowej, jaki stanowią cenne prace świetnego badacza literatury polskiej.

We wszystkich przemówieniach złożono hołd nie tylko talentowi i wybitnej energii uczonego, które pozwoliły mu podnieść metody wiedzy o literaturze naszej do poziomu odpowiadającego wymaganiom nowoczesnej nauki europejskiej, lecz także wysokim zaletom Człowieka i Obywatela, przewodnika rzesz młodzieży na drodze ku poznaniu najwyższych wartości ducha, — świetnego organizatora ognisk kulturalnych, który przystąpił do odbudowy kultury polskiej natychmiast po przybyciu do wyzwolonego Lublina.

Po odczytaniu depesz gratulacyjnych, nadesłanych przez Ministerstwo Oświaty, Ministerstwo Kultury i Sztuki, wiele instytucyj naukowych, zrzeszeń kulturalnych, wybitnych przedstawicieli nauki i sztuki, licznych przyjaciół uczonego, prof. Kleiner podziękował w pięknych słowach zebranym za uznanie i życzenia, zwierzając się z dążeń, jakie kierowały jego wieloletnią pracą, i z zamierzeń na przyszłość.

Do uświetnienia uroczystości przyczyniło się odśpiewanie przez chór akademicki hymnu „Gaude, mater Polonia", „Gaudeamus igitur" i paru pieśni ludowych. Prasa poświęciła Jubilatowi obszerne artykuły.

R.

◆

WŚRÓD CZASOPISM

„PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY"

W styczniu r. b. ukazał się pierwszy numer, podwójnej objętości, organu Związku Polskich Aartystów Plastyków w Krakowie p. n. „Przegląd Artystyczny". Jest to pierwszy krok naprzód, brak bowiem publicystyki z zakresu sztuk plastycznych dawał się już od dawna odczuwać w naszym życiu kulturalnym. Układ pisma, staranność opracowania i estetycznie rozwiązana strona graficzna zwracają uwagę czytelnika. Linię ideologiczną precyzuje pismo w wypowiedzi na temat sztuki „czystej i użytkowej", wiceministra Kultury i Sztuki Leona Kruczkowskiego. Słabą pozycją w „Przeglądzie" jest artykuł wstępny Jerzego Broszkiewicza i Czesława Rzepińskiego „O roli i pięknie w rewolucji społecznej", omawiający historyczny rozwój malarstwa na przestrzeni wieków na tle przemian społecznych, a ujmujący najbardziej palący problem społecznej funkcji sztuk plastycznych w dobie dzisiejszej w sposób nie dość przekonujący. Na dalszą treść pierwszego numeru składają się: wywiad z Zygmuntem Radnickim, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, poruszającym zagadnienia ewolucjonizmu w sztuce polskiej, nastrojów panujących we współczesnym malarstwie oraz osobistych refleksji artystycznych na tle przeżyć wojennych, dalej interesujący wywiad z Picassem (tłumaczony z francuskiego czasopisma „Arts"), omówienie przez Stanisława Tesseyra wytycznych „Walnego Zjazdu Delegatów Artystów Plastyków", który odbył się jesienią 1945 r., następnie memoriał artystów plastyków, skierowany do Ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego, w sprawie reaktywowania Instytutu Propagandy Sztuki, objęcia przez Państwo roli mecenasa sztuki i utworzenia stałego Funduszu Zakupów Państwowych w celu umożliwienia zbytu prac artystów. Z kolei w tłumaczeniu Boya „W pracowni Artysty" Marcelego Prousta, Heleny Blumówny „Echa pierwszych wystaw w Paryżu" oraz ciekawe poglądy na współczesne malarstwo znanego poety Czesława Miłosza, w wywiadzie przeprowadzonym przez Marię Rzepińską. Z dalszych artykułów zasługują na uwagę „Sugestie plastyki scenicznej" w interesującym ujęciu Tadeusza Kantora, „Rewindykacja zabytków na Śląsku" Marii Huberówny, „Opieka nad zabytkami w województwie krakowskim" Józefa Lepiarczyka oraz „Fragmenty z dziennika Delacroix". Bogaty dział kronikarski opracowany jest żywo i ciekawie.

W sumie — wiele dobrych artykułów, dużo doskonałych reprodukcji, co stanowi niewątpliwie poważne osiągnięcie, zasługujące na uznanie.

Irena Woydygowska

K R O N I K A

LITERATURA

NOWE CZESKIE PRZEKŁADY KLASYKÓW POLSKICH

Wielkie dzieła klasyków polskich już dawniej były przekładane na język czeski, ale ich wydania zostały w ubiegłych latach zupełnie wyczerpane tak, że okazała się potrzeba zastąpić te stare przekłady nowymi, w których wykorzystane zostałyby zdobycze, do jakich w ostatnim czasie doszedł poetycki język czeski. Tego zadania podjął się w czasie wojny Franciszek Halas, jeden z czołowych poetów czeskich, którego twórczość poetycka cechuje namiętny kult słowa a zarazem silna nuta społeczna, połączona oczywiście z mocnym akordem osobistym. W czasie, kiedy Niemcy starali się wykreślić Polskę z mapy Europy i kiedy gotowali się do wytępienia polskiego narodu, w wierze w zwycięstwo sprawiedliwej sprawy Polski i słowiańskich narodów w ogóle pracował Franciszek Halas nad przekładami epickich poezji Adama Mickiewicza: „Grażyny", „Konrada Wallenroda" i arcydzieła „Dziady", z których właśnie w tych dniach ogłosił urywek w pierwszym numerze czasopisma „Doba", wychodzącego w miejsce dawniejszego „Lumira". Oprócz tego Franciszek Halas dokonał przekładu „Lilli Wenedy" Słowackiego, która zostanie wystawiona na scenie Teatru Narodowego w Pradze.

MUZYKA

POLSKA ORKIESTRA LUDOWA

W obecności wiceministra Kultury i Sztuki, ob. L. Kruczkowskiego, odbył się w niedzielę w sali Państw. Teatru Polskiego w Warszawie inauguracyjny koncert Polskiej Orkiestry Ludowej, nad którym protektorat przyjął minister Kultury i Sztuki ob. Władysław Kowalski. Polska Orkiestra Ludowa postawiła sobie za cel krzewienie muzyki współczesnych kompozytorów polskich, opartej na motywach ludowych. Cele i zadania tej orkiestry sprecyzował w krótkim referacie prezes Towarzystwa Krzewienia Polskiej Muzyki Ludowej, ob. Bohdan Chodyna.

Orkiestrą dyrygował utalentowany muzyk Stanisław Wisłocki, którego „Uwertura" odegrano na wstępie koncertu. Poza tym w programie była „Suita lubelska" Tadeusza Szeligowskiego, oparta na oryginalnych motywach ludowych, pieśni Szymanowskiego, Wiechowicza i Marka w wykonaniu śpiewaczki Marii Drewniakówny, „Suita polska" Stanisława Wisłockiego. W drugiej części koncertu wykonano utwory Józefa Tadeusza Klukowskiego (odśpiewał Jerzy Sergiusz Adamczewski), Wiehlera, Michała Sasa, Stanisława Popiela, Jana Maklakiewicza. Większość utworów była wykonana po raz pierwszy.

Zarówno wysoki poziom, jak i różnorodność twórczości muzycznej zaprodukowanej na tym koncercie świadczy o bogactwie współczesnej polskiej muzyki ludowej. Z tym większym więc uznaniem i radością witamy powstanie Polskiej Orkiestry Ludowej, która zaprezentowała się Warszawie jako zespół o dużej wartości artystycznej. Fakt, że batuta orkiestry spoczywa w ręku zdolnego dyrygenta i utalentowanego kompozytora Stanisława Wisłockiego pozwala oczekiwać, że zespół ten reprezentować będzie wkrótce polskie ludowe wartości muzyczne nie tylko w kraju, lecz stanie się również ambasadorem polskiej melodii ludowej za granicą.

◆

KONCERT POLSKIEJ MUZYKI W MOSKWIE

Dowodem żywego, tradycyjnego zresztą zainteresowania społeczeństwa rosyjskiego polską sztuką muzyczną był koncert polskiej muzyki, który odbył się w wielkiej sali Moskiewskiego Konserwatorium w dniu 16 stycznia b. r. Na program złożyły się utwory najwybitniejszych kompozytorów polskich jak: Szopena, Moniuszki, Karłowicza, Noskowskiego oraz polskie pieśni narodowe. Udział w koncercie wzięła Państwowa Orkiestra Symfoniczna pod dyr. A. Orłowa oraz pianista L. Oborin i śpiewak operowy I. Kozłowski.

◆

WYDAWNICTWA MUZYCZNE „CZYTELNIKA"

Statut Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik" przewiduje daleko idącą akcję upowszechnieniową w zakresie wszelkich gałęzi kultury. Plan wydawnictw muzycznych, realizowany przez Dział Muzyczny Spółdzielni, obejmuje w tej chwili materiały, których polska kultura muzyczna potrzebuje najbardziej.

Pierwszy dział to „Biblioteka Amatorskich Zespołów Muzycznych". Są to albo bardzo wielostronne opracowania pieśni popularnych lub ludowych na chór, albo suity na amatorskie zespoły orkiestralne. W druku znajdują się utwory m. in. Raczkowskiego, Bacewiczówny, Szeligowskiego i Sikorskiego. Szereg rzeczy zamówiono u Kasserna, Kisielewskiego, Panufnika, Palestra, Wiłkomirskiego i in.

Drugi dział stanowi „Biblioteka Szkoły Umuzykalnienia". Dostarcza ona materiału pedagogicznego zarówno dla studiów technicznych adeptów muzyki, jak i dla lekcji słuchania muzyki.

W najbliższym czasie przystępuje „Czytelnik" do organizowania „Biblioteki estradowej", jak również do wydawnictw z zakresu współczesnej muzyki polskiej.

Odpowiedzi Redakcji.

Ł. L. w Przemyślu — Nie zamieścimy. Rękopisów nie zwracamy.

S. G. w Białej Podl. — Tymczasem nie skorzystamy.

S. Z. w Lublinie — Chętnie zapoznamy się z pracami Pana.

K. O. — Wiersze ciekawe. Stwierdzamy stały postęp. Tyczasem jeszcze nie pójdą.

I. Sz. w Warszawie — Nie wydrukujemy.

W. K. w Łodzi — Wydrukujemy część z nadesłanego materiału.

M. K. w Kościanie — Jeszcze nie wydrukujemy.

Treść numeru.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA: Lublin, Peowiaków 5 m. 13; tel. 30-45.
Redakcja przyjmuje poniedziałki, środy i piątki od godz. 14 do 15.
Administracja czynna codziennie od godz. 9—12 i 16—18.
Rękopisów nie zamówionych nie zwraca się.
Cena numeru dwutyg. „Zdrój" 6 zł. Prenumerata wraz z opł. poczt.: miesięcznie 13 zł, kwartalnie 39 zł.
Redaguje: Zespół. Wydaje: FRANCISZEK TWARDOŃ.